

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FELIPE ESCOPELLI MOULIM DA SILVA

**A QUESTÃO DA CONTEMPORANEIDADE NAS ARTES:
HEIDEGGER E A *POIESIS***

VITÓRIA

2018

FELIPE ESCOPELLI MOULIM DA SILVA

**A QUESTÃO DA CONTEMPORANEIDADE NAS ARTES:
HEIDEGGER E A *POIESIS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em artes, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

VITÓRIA

2018

FELIPE ESCOPELLI MOULIM DA SILVA

**A QUESTÃO DA CONTEMPORANEIDADE NAS ARTES:
HEIDEGGER E A *POIESIS***

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo, como pré-requisito do Programa de Pós-graduação em Artes, para obtenção grau de Mestre em Artes.

Aprovado em ___ de _____ de 2018.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dra. Aissa Afonso Guimarães
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Fernando Mendes Pessoa
Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

Existe em nós um sentido especial para a poesia, uma disposição poética.

A poesia é absolutamente pessoal, e por isso indefinível.

Quem não souber nem sentir de forma imediata o que é a poesia, nunca poderá aprendê-lo.

Poesia é poesia.

Diferente, como a noite do dia, da arte da fala e da palavra.

Novalis

É nas épocas de grande perigo que os filósofos aparecem – no momento em que a roda do tempo gira cada vez mais depressa – eles e a arte tomam o lugar dos mitos em extinção. Mas projetam-se muito à frente, pois a atenção dos contemporâneos só lentamente para eles se volta. Um povo consciente de seus perigos gera o gênio.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Trata-se de uma abordagem sobre a problematização da arte enquanto *poiesis* no pensamento de Martin Heidegger. Essa temática é apresentada em correlação com a questão da verdade compreendida como *aletheia*, abertura do Ser. Dessa forma, tem por objetivo ressaltar a relação entre a totalidade da experiência artística em sua unidade com a verdade, contrariamente à compreensão radicalizada na tradição moderna com o domínio do conceito de consciência. Portanto, aborta o panorama no qual a questão da verdade em sua relação com a experiência da arte se sustenta, tanto historicamente quanto filosoficamente, no pensamento do filósofo alemão, restituindo sua relação com o elemento da linguagem – mundo - e com a finitude – facticidade - que constituem a compreensão humana. Para tanto, abordam-se aspectos relevantes da terminologia heideggeriana para compreender a virada hermenêutica em seu pensamento, assim como, também, a abertura da experiência e da interpretação com o objetivo de indicar, ao leitor, como foram articuladas essas noções na constituição do primado ontológico do *Dasein*, conceito chave para acender ao percurso de pensamento de Heidegger no que concerne às artes. Para acompanhar esse percurso, a presente pesquisa se respaldou nas interpretações de Hans-Georg Gadamer, identificando questões motrizes para a crítica e a teoria das artes, tais como as nuances que envolvem as discussões sobre consciência histórica, juízos estéticos, consciência estética e a autocertificação das artes. Dessa forma, revisa o legado da modernidade e da estética a partir de Kant e Hegel buscando entender o alcance dos estudos de Heidegger no que se refere às artes – suas relações e novas configurações na contemporaneidade. Assim, recorre às interpretações de Giorgio Agamben, Benedito Nunes, Gerd Bornheim, Manuel António de Castro, Hannah Arendt, Paul Ricoeur, Joseph Kosuth, Thierry de Duve, Emmanuel Carneiro Leão, Luiz Camillo Osório, entre outros, bem como à interpretação das contribuições de Marcel Duchamp, Friedrich Hölderlin e Vicent van Gogh. Nesse viés, analisou-se o ensaio *A Origem da Obra de Arte* que, juntamente com os escritos da compilação *Caminhos do Campo*, apresentam as argumentações de Heidegger ao estudo da linguagem.

Palavras-chave: Arte – poiesis - verdade - hermenêutica – linguagem – consciência – contemporaneidade – historicidade.

ABSTRACT

This thesis broaches questions of the essence of art comprehended in Martin Heidegger's thought as *poiesis*, concerning the issue of the truth understood as *aletheia* – the openness of being. This project aims at accentuating the relationship between the totality of the artistic experience in its unity with the truth, in contrast to the radicalized apprehension in the modern tradition along with its dominance of the concept of consciousness. For this purpose, brings the perspective in which the issue of the truth in its relationship with art is sustained, both historic and philosophically, in the thinking of the German philosopher, restoring its relationship with language – world – and with finitude – facticity – that embodies human comprehension. For this purpose, we approach some of the relevant aspects of Heideggerian terminology in order to understand the hermeneutical turn in his thinking alongside the openness of the experience and interpretation which the goal of expose, to the reader, the constitution of the ontological primacy of the *Dasein*, a key concept to the exercise of Heidegger's thought about the arts. To follow the trajectory of Heidegger's thinking, this thesis is rooted in the interpretations of Hans-Georg Gadamer, identifying important questions to the critic and the theory of art, such as the nuances involving the discussions about historical consciousness, aesthetic judgments, aesthetic consciousness, and the self-certification of art. In this way, review the legacy of modernity and aesthetics from Kant and Hegel, seeking support for the extensibility of Heidegger's studies in the field of arts – its relationships and new configurations in contemporaneity. To reach this goal, this thesis is supported in the interpretations of Giorgio Agamben, Benedito Nunes, Gerd Bornheim, Hannah Arendt, Paul Ricoeur, Joseph Kosuth, Hal Foster, Thierry de Duve, Manuel António de Castro, Emmanuel Carneiro Leão, Luiz Camillo Osório, among others, as well in the interpretation of the contributions of Marcel Duchamp, Friedrich Hölderlin and Vincent van Gogh. To fulfill this objective, we analysed the essay *The Origin of the work of art* and the compilation of texts *Holzwege* that presents Heidegger's arguments to the study of language.

Key-words: Art – poiesis – truth – hermeneutics – language - consciousness – contemporaneity – historicity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 HEIDEGGER E A VIRADA HERMENÊUTICA DA FENOMENOLOGIA	19
1.1 O PRIMADO DA FATICIDADE: ABERTURA E EXPERIÊNCIA	20
1.2 ABERTURA E COMPREENSÃO: O PRIMADO ONTOLÓGICO DO DASEIN	29
1.3 SOBRE O CONCEITO DE CONSCIÊNCIA HISTÓRICA.....	37
2 ARTE, CONTEMPORANEIDADE E CONSCIÊNCIA HISTÓRICA.....	46
2.1 KANT E HEGEL E O PRIMADO DO JUÍZO E DA CONSCIÊNCIA ESTÉTICA.....	47
2.2 ESTÉTICA E MODERNIDADE: A QUESTÃO DA AUTOCERTIFICAÇÃO DA ARTE.....	58
2.3 O DOMINIO DA MATÉRIA E DA FORMA: COISA E OBRA.....	66
3 VERDADE, ARTE E POIESIS	78
3.1 A QUESTÃO DA VERDADE EM HEIDEGGER.....	78
3.2 ARTE COMO POIESIS.....	90
3.3 ARTE COMO PÔR EM OBRA DA VERDADE	102
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS.....	117

INTRODUÇÃO

Pensar a arte junto a Heidegger implica, em verdade, pensar um acontecimento que se dá para muito além do isolamento de um campo do saber. A questão da arte no itinerário filosófico heideggeriano é, sobretudo, voltada para a questão mais ampla da verdade. A questão da verdade, por sua vez, se mantém em uma relação privilegiada com a questão da arte. Essa dinâmica é a medida do acontecimento da verdade da arte que abriga e deixa vigorar o mundo e a clareira do Ser, o que, como se sabe, constitui para o filósofo alemão, a questão fundamental do pensamento.

Dessa maneira, pensar a arte deve ser reconduzir a arte para a máxima gravidade do pensamento e, de fato, para o centro do questionamento filosófico. Essa tarefa, porém, implica uma série de dificuldades decorrentes do próprio trajeto em que arte e filosofia se enredam e oferecem, mutualmente, indagações e espaços para o pensamento. Esse enredamento é, contudo, decorrente de um pertencimento cuja origem histórica permanece até hoje, em vias de esclarecimento. Na experiência da arte, repousa a experiência do pensamento e, no pensamento, a atividade da filosofia. Com isso, a trajetória histórica do Ocidente oferece o panorama geral em que se transcorre a proximidade entre arte e pensamento, entre pensamento e filosofia.

Nesse sentido, a situação histórica levada a cabo na modernidade se revela em sua complexidade. As transformações consumadas ao fim do século XIX e ao longo de todo o século XX demonstram um quadro de crise generalizada e, junto disso, de novas empreitadas de pensamento que procuravam reunificar o real fragmentado pelo malogro do projeto moderno, que desemboca na radicalidade da linguagem e da consciência histórica pós-hegeliana. Essa necessidade de estabelecer um novo *axis mundi* é, em certa medida, o horizonte da modernidade e signo de sua consumação. O projeto moderno que, para a filosofia se inicia com Descartes e adquire consciência de si com Hegel, é para a arte, conforme Greenberg, a *era da autocrítica* e, com isso, o espaço de proximidade da experiência do real na modernidade. Fala-se, com Heidegger, em *fim da filosofia*, fala-se, com Hegel, em *morte da arte*.

Com isso, pensar a modernidade enquanto horizonte comum é pensá-la enquanto gênese de um movimento de crise. A consumação do movimento moderno não é um conjunto isolado de fenômenos de revisão, mas um horizonte comum em que, das ciências à filosofia e, igualmente, à arte, procuram se assentar sobre bases cada vez mais sólidas e, nesse ímpeto por autodeterminação, alcançar autonomia. Porém, a busca que se dá no âmago da modernidade é conduzida, pelo rigor do próprio processo, à vizinhança oposta dessa pretensão. A consumação da modernidade é o malogro de sua busca insistente por rigor e fundamentação última.

É nesse horizonte em que, como demonstra Rüdiger Safranski (2000, p. 53), biógrafo de Heidegger, “por volta de 1900 a filosofia estava gravemente afligida. As ciências naturais ligadas ao positivismo, empirismo e sensualismo, roubaram-lhe o ar que ela respirava” e que, não por acaso, se desdobram os esforços iniciais de pensamento filosófico de Heidegger e, em verdade, do próprio movimento ao qual ele aderiu, a nascente fenomenologia. De fato, é conhecida a dedicação com que Heidegger tratou da questão das ciências e de seu domínio no destino do Ocidente enquanto ascensão da metafísica e esquecimento do Ser desde o início de *Ser e Tempo* e, mesmo antes. O movimento fenomenológico de Edmund Husserl procurava reconduzir novamente o pensamento à pulsão de um mundo vivo para longe da desertificação da lógica formal e das ciências naturais, contra quem, a filosofia deveria retomar sua autonomia. Essa luta contra a hegemonia das ciências naturais e do método científico é expressa por Heidegger, cinco anos antes de *Ser e Tempo*; “A mira que lançamos sobre as ciências não deve ter em vista sua estrutura lógica e seu respectivo modo de ser na totalidade do sistema das ciências e disciplinas”, mas antes que,

uma ciência, sendo cada vez uma lógica própria e concreta, própria de um âmbito de coisas que em seu modo de ser se destaca de um modo de vida, só alcança fecundidade filosófica se, de antemão, estabelecer-se na problemática da facticidade e na situação histórico-factual viva. De outro modo, toda teoria da ciência se transforma numa perenização ingênua das causalidades históricas dos métodos e técnicas científicos. (HEIDEGGER, 2011, p. 129).

Assim, as ciências naturais e o método científico não podem, para Heidegger, fornecer e, muito menos, encerrar consigo a questão da verdade. O esforço pretendido pelo filósofo alemão é antes o de reconduzir o pensamento para a experiência concreta,

restituindo o primado da vida e do mundo em seu acontecimento. Nesse sentido, a hesitação do pensamento filosófico em sua luta contra o avanço da hegemonia científica é partilhada pela arte e decorre da mesma pulsão histórica da modernidade. Para Maurice Merleau-Ponty, ao analisar o início da fenomenologia,

O inacabado da fenomenologia e o seu andar incoativo não são o signo de um fracasso, eles eram inevitáveis porque a fenomenologia tem como tarefa revelar o mistério do mundo e da razão. Se a fenomenologia foi um movimento antes de ser uma doutrina ou um sistema, isso não é nem acaso nem impostura. Ela é laboratoriosa como a obra de Balzac, de Proust, de Valéry ou de Cézanne – pelo mesmo gênero de atenção e de admiração, pela mesma exigência de consciência, pela mesma vontade de aprender o sentido do mundo ou da história em estado nascente. Ela se confunde, sob esse aspecto, com o esforço do pensamento moderno. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 20).

A filosofia encontra a arte em sua destinação histórica e na busca pelo acontecimento de um tipo de verdade que não pode ser assegurado pela validade e método das ciências naturais. Isso não deixa impensado, contudo, que, historicamente, foi a busca pelo rigor das ciências que orientou o curso do saber e fazer filosófico e artístico. É essa debilidade que Heidegger toma como tarefa esclarecer. Demonstrar como o conceito de verdade passou ao domínio da ideia moderna de consciência e, junto disso, de que maneira nesse percurso, perdeu-se a possibilidade de uma apropriação positiva e plena da experiência da verdade pensada na filosofia e na arte. Uma experiência que se voltava para aquilo que Heidegger procurava clarificar com a questão e a pergunta pelo Ser. Um tipo de verdade para a qual “a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 19).

Dessa maneira, a verdade pensada por Heidegger deve se relacionar com o próprio acontecimento da verdade na arte. Se historicamente, como defende Thierry de Duve (1996, p.76-77), “o período de história que inventou a história não pôde falhar em conceber a si mesmo como àquele que moveu-se adiante pelo projeto de sua própria realização e autonegação” e se, “a modernidade aparenta ser constituída por um eterno e inesgotável processo de chegar ao fim”, se faz necessário pensar, como a compreensão da modernidade enquanto processo dialético, pode, ainda, restituir um significado para a pergunta da verdade na arte que, do ponto de vista histórico, se desdobra a partir do

ímpeto comum de renovação radical no qual os campos de conhecimento passam a se implodir em busca de fundamentação.

Ironicamente, mesmo a consciência histórica, que norteou e serviu de motor para o processo de revisão empreendido na modernidade, é arremessada nas entranhas do processo que fundamentou e termina, por fim, em um processo de autorrevisão da própria concepção de verdade como conhecimento e certeza absoluta. A consciência histórica, base do processo dialético da modernidade, chega ao ponto de reconhecer, ela também, seus limites históricos. Na busca por conduzir o real à certeza absoluta e ao rigor das ciências da natureza, a modernidade terminou por exaurir os meios de que dispunha para a tarefa que pretendeu. Esse reconhecimento é, ele mesmo, um segundo momento da consciência histórica. Uma consciência histórica que tem consciência de ser histórica. Um tipo de consciência ainda não antevista mesmo por Hegel, para quem o horizonte de uma compreensão absoluta conduzida dialeticamente, ainda parecia plausível.

Portanto, o horizonte histórico que se compreende como *modernidade* é algo em radical correlação com o modernismo entendido como multiplicidade referencial, cultural e artística entre o fim do século XIX e ao longo do século XX. Para Thomas McEvelly (1999, p. 7, tradução nossa), ao introduzir o famoso texto de Brian O'Doherty, *No Interior do Cubo Branco*, “Tem sido o especial gênio do nosso século [XX] investigar as coisas em relação a seu contexto, e vir a ver o contexto como constituinte das coisas, e, finalmente, ver o contexto como uma coisa em si mesmo”. Essa afirmação, em conformidade com O'Doherty, para quem “na medida em que o modernismo envelhece, contexto se torna conteúdo” (O'DOHERTY, 1999, p. 15, tradução nossa), deixa revelar, de maneira inconsistente, o papel relativo da consciência enquanto fenômeno dialético no curso da modernidade e, de fato, enquanto constituição do próprio traço fundamental e histórico da modernidade. A falha desse tipo de análise, porém, é pensar o acontecimento de uma eventual tomada de consciência, como início do fenômeno, como se, a verdade do contexto como constituição do acontecimento da verdade da arte e mesmo da verdade em geral, só ocorresse na medida em que, do processo, se tem consciência. De fato, pensado a partir de Heidegger, o contexto sempre constitui em si mesmo, parte do acontecimento de toda e qualquer experiência, tanto para a verdade e a experiência da arte, quanto para a verdade e experiência em geral, ou seja, a abertura do Ser. O que acontece na modernidade, contudo, é justamente a ambivalência desse ganho

gradual de consciência histórica e, de maneira correlata, de consciência linguística. A modernidade e, também seu acontecimento, o modernismo - enquanto fenômeno de consumação cultural e histórica desse período - são, justamente, a tomada de consciência desse processo e, em consequência disso, os desdobramentos advindos dos limites dessa consciência. Isso não implica, obviamente, que exista verdade sem contexto e, muito menos, que o contexto só constitua conteúdo da verdade quando dele se tem consciência. É esse o âmbito da crítica empreendida por Heidegger à noção de verdade e de consciência moderna e seus desdobramentos. Para Heidegger, não há verdade sem mundo e, igualmente, não há verdade que se esgote na plena consciência. Toda verdade é hermenêutica, toda verdade acontece e se dá na e, como linguagem, no elemento da linguagem. A linguagem é para Heidegger a morada do Ser e, por isso, toda consciência hermenêutica deve ser, igualmente, consciência histórica e, portanto, reconhecer os limites da linguagem e da finitude da compreensão.

Sendo assim, Heidegger pensa o acontecimento da verdade na filosofia e na arte a partir do fenômeno do mundo, compreendido como trama de nexos referenciais em que o *Dasein*, o ser humano, já sempre se encontra e com o qual já sempre se relaciona. Essa compreensão é determinante na medida em que é a retomada tematizada dessa dimensão prévia que a filosofia de Heidegger procura clarificar e, verdadeiramente, para qual todo conhecimento sempre retorna e ao qual sempre visa. O mundo é, portanto, ele mesmo, acontecimento da linguagem e, com isso, aberto na, e como linguagem. Para o filósofo alemão, porém, a linguagem não é o oposto da verdade. É pela linguagem que as coisas vêm a se mostrar como são e, é pela linguagem que o Ser se dá a conhecer. É isso que Heidegger procura exprimir ao pensar que, na poesia, o ser se ponha em curso e abertura de maneira essencial. Para Heidegger, reside na linguagem a possibilidade de um dizer que deixa vigorar a indicação do Ser. Um dizer que originalmente se dá na poesia da linguagem e que, de maneira essencial, constitui toda forma de saber e fazer artístico.

Assim, como pondera Merleau-Ponty (2012, p. 123), “a linguagem não é simplesmente o contrário da verdade” e, por isso, “é preciso, porém, ver claramente a consequência: Se a linguagem não é necessariamente enganadora, a verdade não é coincidência, não é muda”. “A *linguagem fala*.” (HEIDEGGER, 2003, p. 9). Esse falar inaugural que constitui a essência da arte é pensado pelo conceito de *Dichtung*. Em Heidegger, a palavra alemã *Dichtung* é a expressão utilizada para pensar a essência da arte em geral,

sendo largamente empregada em *A Origem da Obra de Arte*. A palavra *Dichtung*, porém, possui habitualmente um uso restrito, sendo utilizada, geralmente, para a poesia. Apesar disso, Heidegger emprega a palavra *Dichtung* de maneira indistinta ao tratar da poesia e de todas as outras formas de arte. Para o filósofo, poesia é *Dichtung*, mas, também, a escultura, a pintura e, mesmo a arquitetura, são igualmente, *Dichtung*. A língua alemã possui, ainda, outra expressão para poesia, mais próxima do português, a palavra *Poesie* que, contudo, não é empregada pelo filósofo para tratar, nem da essência da poesia e nem da essência da arte. *Dichtung* pretende, portanto, indicar um caminho de unidade para a compreensão do fenômeno da arte como um todo e, não apenas, um acontecimento da poesia. A arte é, em todas as suas formas, essencialmente, *Dichtung*.

A tradução de *Dichtung* para o português oferece uma dificuldade particular. *Dichtung* provém, etimologicamente, da palavra latina *dictare* o que, para o uso habitual em português, está ligado à palavra *ditado*, *ditar*. Para nossa língua, a vinculação semântica entre *Dichtung*, tal como pretendida por Heidegger, e *dictare*, se perdeu. Originalmente, conforme aponta Manuel António de Castro (2010a, p. 238), “*Dichtung* provém do verbo latino *dictare*, que por sua vez se forma do verbo *dare*. Essencialmente no *dare* está a doação, o presente, a oferenda dos deuses aos homens e dos homens aos deuses.”

Dichtung é, para Heidegger, portanto, não só o poético da poesia e, tampouco, uma expressão de separação entre a palavra da poesia e a palavra silenciosa da arte que se abre ao pensamento e nele deixa vigorar o Ser. Para Heidegger, *Dichtung* não diz o mesmo que, para o português, diz poesia. Conforme Emmanuel Carneiro Leão (1992, p. 218), “as palavras portuguesas ‘poesia’, ‘poetar’ e ‘poeta’ traduzem mal o que Heidegger quer dizer com *Dichtung* (poesia), ‘dichten’ (poetar), *Dichter* (poeta)”. Em Heidegger, *Dichtung* quer, antes e acima de tudo, recobrir uma expressão do grego antigo. *Dichtung* quer dizer, *poiesis*.

Para fazer clara essa proximidade é importante seguir os indicativos deixados por Heidegger ao longo de, ao menos, 30 anos de sua produção. O mais explícito, se encontra no famoso texto de 1942, durante o auge da Segunda Guerra Mundial, *Hinos de Hölderlin*. Conforme explica Heidegger,

Dichten [poetizar]: que quer dizer, afinal, esta palavra? Ela deriva do verbo do antigo alto-alemão *tihôn*, e este está ligado com o latino *dictare*, que

constitui uma forma reforçada de *dicere* = dizer. *Dictare*: dizer algo repentinamente, recitar <ditar>, verter, formular algo em linguagem, seja uma redação, um relato, um tratado, uma acusação ou uma petição, uma canção ou qualquer outra coisa. Tudo isso que dizer <dichten>, formular com o recurso à linguagem. Só a partir do século XVII é que a palavra <dichten> se restringe a designar a formulação de estruturas linguísticas que designamos de <poéticas> e, a partir daí, de <Dichtungen> (poesias). À partida o ato designado por <dichten> não se encontra expressamente associado ao que designamos de <poético>. Não podemos, portanto, derivar grandes conclusões deste uso da linguagem. Também não adiantamos nada perguntando, porventura, o que quer dizer <poético>, para delimitarmos o poetizar poético em relação ao poetizar (formular) prosaico. <Poético> vem do grego *poiein*, *poiesis* que designa o fazer, o produzir algo. Ele encontra-se na mesma direção semântica de *tihtôn* [...] Esta palavra [*tihtôn*] tem a mesma raiz que o grego *deiknymi* [δέικνυμι], que significa mostrar, tornar algo visível, revelar algo, não num sentido geral, mas sim sob a forma de uma indicação particular. (HEIDEGGER, 2004, p. 36-37).

Dichtung, portanto, significa *poiesis* entendida como um fazer e produzir algo em um mostrar, um tornar visível. Assim, uma segunda indicação é fornecida por Heidegger para justificar a compreensão de *Dichtung* enquanto *poiesis* e encontra-se no próprio texto de *A Origem da Obra de Arte*. Segundo uma nota explicativa feita pelo filósofo em 1960 ao parágrafo 196, ao definir a essência da arte enquanto *pôr-se-em-obra da verdade*, Heidegger afirma: “Melhor: trazer-a-obra; pro-duzir, trazer enquanto deixar/agir; ποιησις [**poiesis**]” (HEIDEGGER, 2010a, p. 11). *Dichtung* é *poiesis*, e, é *poiesis*, enquanto essência da arte em geral, da poesia à arquitetura. Toda arte é *Dichtung*, toda arte é *poiesis*.

Dessa maneira, na linguagem existe a possibilidade de desvelamento do Ser e, não somente do engano. Para Heidegger, a linguagem não é o campo de confusão em oposição à verdade. Repousa na linguagem e, originalmente na palavra poética, a possibilidade de que originalmente, venha ao aberto o Ser no vigor de seu acontecimento, enquanto acontecimento da verdade, entendida pelo filósofo pelo conceito grego, *aletheia* (ἀλήθεια). Não por acaso, o indicativo dessa compreensão já podia ser pressentido no famoso parágrafo 34 de *Ser e Tempo* em que se afirma: “*O fundamento existencial da linguagem é a fala*. [...] A comunicação das possibilidades existenciais da disposição, ou seja, da abertura da existência, pode tornar-se a meta explícita da fala ‘poética’ [*dichtenden*]” (HEIDEGGER, 2008a, p. 223-225), ou, ainda, conforme a tradução de Fausto Castilho para a edição bilíngue, “o abrir da existência, pode tornar-se o próprio alvo do discurso ‘poetizante’” (HEIDEGGER, 2012a, p. 459). Com isso, pensar a arte é pensar o *Dasein* em sua abertura, pensar a arte é também

encontrar-se no aberto e nele deixar vigorar por meio da obra, o Ser. Assim, é a partir dessa compreensão que, para Benedito Nunes (1999, p. 20), começa a busca e a pergunta pela arte entendida enquanto *Dichtung*, uma vez que, é impossível atravessar a questão ao longo do pensamento de Heidegger sem antes “compreender o que possibilitou esse caminho e como se delineou na fase primeira ou preliminar, em *Ser e Tempo*” a questão da poesia e da arte em sua referência à linguagem e a fala. Dessa maneira, “embora nesse excepcional tratado nem a arte nem a poesia sejam tematizados, há referência ao poético na linguagem, que está no § 34” sendo, “aí, no entanto, que a nosso ver, se deve buscar o fundamento” (NUNES, 1999, p. 20) e que, portanto,

Esse fundamento, que se confunde com o da própria hermenêutica de *Ser e Tempo*, estaria, preliminarmente, no primado da interpretação sobre o conhecimento teórico e na correlativa mudança que aí se operou na noção tradicional de verdade como *adaequatio rei et intellectus*. Como hermenêutica, a filosofia de Heidegger, na medida em que toma para seu tema ‘a questão do sentido de Ser’, abordada nesse retumbante e inacabado livro de 1927, faz da interpretação o problema número um do pensamento. O exame desse problema constitui, a meu ver, o indispensável prólogo à leitura de *A Origem da Obra de Arte* (NUNES, 1999, p. 20).

Dessa maneira, a presente dissertação procura elaborar o horizonte aberto pelo pensamento de Martin Heidegger até o aparecimento de *Ser e Tempo* e após, com a apresentação dos seminários que dariam origem aos textos de *A Origem da Obra de Arte*, bem como abordar o contexto geral em que os conceitos fundamentais empregados por Heidegger em *Ser e Tempo* são desenvolvidos já a partir do início dos anos de 1920, abrindo caminho para pensar a questão da arte a partir desses desenvolvimentos. Essa tarefa de re colocação e clareamento terminológico tem como objetivo viabilizar o esclarecimento do contexto pensado por Heidegger ao colocar a questão pela verdade da arte. Desse modo, se faz necessário compreender aquilo que, para o movimento fenomenológico e a filosofia alemã posterior à Heidegger, ficou conhecido como *virada hermenêutica da fenomenologia* e que, renunciava, a questão da linguagem a partir dos conceitos presentes, já mesmo, antes da grande obra de 1927. A partir dos conceitos de *experiência fática da vida*, *facticidade*, *hermenêutica da facticidade*, *Dasein*, *ontologia* e *ser-no-mundo* Heidegger abre caminho para a elevação da linguagem como elemento de realização do Ser e da verdade. Uma verdade que, em todo caso, se desdobra entre o *projeto* e o *estar-lançado* que constituem a abertura do

Dasein e, igualmente, o acontecimento geral da verdade, um acontecimento que vêm à palavra poética e à arte enquanto *Dichtung*, enquanto *poiesis*.

Compreender o acontecimento da arte enquanto *poiesis* é, porém, compreender a *poiesis* em sua relação com o Ser e sua abertura enquanto vigor e presença. Nesse sentido, não é surpresa que Heidegger tenha elaborado, ainda que rapidamente, a questão da essência da arte pela primeira vez em sua obra de 1935, *Introdução à Metafísica* e que, mesmo a conhecida interpretação empreendida pelo filósofo da famosa tela de van Gogh tenha, ali, sido abordada pela primeira vez. Conforme nos explica Heidegger, em sua nota prévia à sétima edição de *Ser e Tempo* publicada em 1953, ao eliminar a indicação de uma prometida segunda parte ainda presente nas edições anteriores,

Eliminou-se a indicação ‘Primeira parte’, que até agora figurou naquelas edições. Decorrido um quarto de século, a Segunda parte já poderia juntar-se à primeira sem que essa fosse novamente exposta. Para a elucidação dessa pergunta convém reportar-se à *Introdução à Metafísica*, que, simultânea à presente reimpressão, oferece pela mesma editora o texto de um curso ministrado no semestre de 1935. (HEIDEGGER, 2012a, p. 9).

Assim, *Introdução à Metafísica* serve de suporte fundamental para a compreensão posterior à *Ser e Tempo* que liga a temática do Ser à questão da arte em sua conexão com a questão da verdade. Pensar a arte em Heidegger é, portanto, percorrer todo o itinerário filosófico heideggeriano e, abarcar de uma só vez, a totalidade do acontecimento da verdade. A verdade da arte é, ela mesma, a verdade do Ser. O caminho do pensamento de Martin Heidegger é, conforme Hans-Georg Gadamer, um caminho uno (2012, p. 562).

Dessa maneira, a presente pesquisa aborda a questão da arte a partir do panorama aberto pelo pensamento de Martin Heidegger. Um pensamento, cuja herança seguramente constitui um dos marcos da filosofia contemporânea e que deixou como legado uma das mais profícuas influências na filosofia europeia, tendo se estabelecido não só no Ocidente, mas na Ásia e, nas últimas décadas, entre acadêmicos anglo-americanos como Charles Taylor e Hubert Dreyfus, se consolidando entre os mais importantes do último século e podendo ser sentida de maneira abrangente na filosofia hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, no existencialismo de Jean-Paul Sartre, na teoria política de Hannah

Arendt, no pensamento dos italianos Gianni Vattimo e Giorgio Agamben e no pragmatismo americano de Richard Rorty, sendo talvez, o filósofo mais influente do século XX ao lado de Wittgenstein, de acordo com Jürgen Habermas (HABERMAS, 2007, p. 53). No Brasil, essa influência é igualmente acolhida e se consolida, com fundamental importância, por meio de nomes como os de Emmanuel Carneiro Leão, Marcia Sá Cavalcante Schuback, Ernildo Stein, Benedito Nunes, Manuel António de Castro e Gerd Bornheim, estudiosos e pesquisadores do pensamento de Heidegger em território nacional.

Portanto, para abordar a temática da arte e a compreensão apresentada por Heidegger a partir do conceito de *poiesis*, dividiu-se a presente dissertação em três capítulos. O primeiro tem por objetivo ressaltar a importância do percurso filosófico heideggeriano desde o início dos anos de 1920 em que se desenvolvem temas e conceitos fundamentais para a compreensão da arte em seu pensamento. Entre esses conceitos, encontram-se as noções de *mundo* e *facticidade* bem como a determinação do *Dasein* enquanto *ser-no-mundo* que orienta a abordagem do conceito de *experiência*. Para auxiliar a clarificação desses conceitos, aborda-se o panorama histórico e filosófico em que, gradualmente, se desenvolve a aproximação do pensamento de Heidegger em direção ao campo da linguagem, processo denominado por Hans-Georg Gadamer, *virada hermenêutica da fenomenologia* e que acompanha os esforços modernos de compreensão da linguagem e historicidade como conjunto significativo da compreensão. Nesse processo, se desenvolvem as bases com as quais, para Heidegger, é possível pensar os próprios limites do primado do conceito de consciência histórica moderna, fornecendo suporte para a compreensão de *contemporâneo* enquanto momento *estrutural* e *hermenêutico* possível ao *Dasein* bem como, de que maneira, a abertura do *Dasein*, compreendida como *ser-no-mundo*, constitui o *loco* de acontecimento da verdade em geral, sustentando a concepção da verdade da arte enquanto abertura e clareira de *mundo*.

No segundo capítulo, se discute a questão da estética a partir do pensamento de Kant e Hegel com o objetivo de analisar a contribuição determinante desses dois filósofos para a estética no Ocidente. A partir dessa abordagem, a presente dissertação procura demonstrar como o domínio da *consciência estética* surgiu e se manteve como sistema de interpretação da arte e como esse domínio da estética favoreceu a leitura da obra de arte a partir das qualidades materiais da obra, invertendo o que, para Heidegger, é

determinante na experiência com a arte, a abertura do Ser e do mundo histórico no qual a obra de arte toma seu ponto de partida, o que, para o filósofo alemão, não pode ser esclarecido por uma consciência estética ou compreendido adequadamente por um conjunto autônomo de regras e critérios para determinação da arte e da fruição artística em correlação às noções de juízo estético e de belo desenvolvidas por Kant e, especialmente, por Hegel. Contra essas posições apoiadas no conceito moderno de consciência, abordamos a crítica empreendida por Heidegger ao domínio da consagrada fórmula de matéria e forma nas análises estéticas.

Por fim, o terceiro capítulo aborda a relação entre arte, compreendida por Heidegger entre os conceitos de *poiesis* e *pôr-em-obra da verdade* e a compreensão da verdade pensada pelo filósofo enquanto *aletheia*, desvelamento do Ser. Para esse propósito, aborda a apropriação e o desenvolvimento feito por Heidegger dos conceitos gregos de *physis* e *ousia* para expressar a experiência do Ser enquanto vigor e presença, comum tanto ao fenômeno da verdade em geral, quanto ao fenômeno da verdade na arte. Em ambos os casos, trata-se do Ser compreendido a partir do vigor e da abertura de seu mundo o que, na obra de arte, é compreendido por meio da *poiesis* enquanto um dizer inaugural que instaura e deixa viger o mundo da obra, o que, para a presente dissertação, é apoiado na interpretação e análise feita por Heidegger da tela *O par de Sapatos* de Vicent van Gogh.

1 HEIDEGGER E A VIRADA HERMENÊUTICA DA FENOMENOLOGIA

No que se segue, serão abordadas as premissas terminológicas fundamentais do período que compreende os anos imediatamente anteriores à publicação de *Ser e Tempo* (1927) e a década seguinte, quando se dá o início da produção de *A Origem da Obra de Arte*, escrito nodal para o tema da presente dissertação. A revisão terminológica procura clarificar a fundamentação da arte na totalidade do pensamento de Heidegger, especificamente, até 1936, quando o texto de *A Origem da Obra de Arte* é formalmente finalizado, apesar das revisões posteriores realizadas pelo filósofo nos anos de 1950 e 1960. No que tange à questão específica da arte, o presente capítulo procura assegurar a formulação do contexto em que se instaura a questão da arte no itinerário de pensamento do assim chamado primeiro Heidegger, anterior à famosa virada (*Die Kehre*) dos anos de 1940. É mister, portanto, atravessar os anos anteriores à publicação de *Ser e Tempo* e situar o contexto em que a arte se torna tema no pensamento de Martin Heidegger até a consecução de *A Origem da Obra de Arte*, um caminho marcado pela enorme densidade conceitual da abordagem heideggeriana e, sobretudo, pela prolífera produção que, além de *Ser e Tempo*, ainda conta com a obra fundamental da juventude, *Ontologia (Hermenêutica da Faticidade)* de 1923 e, posteriormente, com a densa *Introdução à Metafísica* de 1935, em que são elaboradas algumas das primeiras formulações presentes em *A Origem da Obra de Arte*¹ que começa a ser escrita no mesmo ano.

¹ *A Origem da Obra de Arte* é resultado de conferências apresentadas por Heidegger nos anos de ensino de 1935 e 1936 na Universidade de Freiburg, tendo sido publicada, contudo, pela primeira vez como edição separada somente em 1977 pela editora Vittorio Klostermann. Apesar disso, conforme testemunha Hans-Georg Gadamer, “Heidegger tratou no ano de 1936, em algumas conferências, da *Origem da Obra de Arte*. Ainda que esse trabalho só tenha se tornado acessível ao público em 1950, como primeiro texto da coletânea *Caminhos da Floresta* [Holzwege], sua repercussão já tinha começado a se dar muito antes disso.” (GADAMER, 2012, p. 337). Conforme ressalta Wolfgang Brokmeier, tradutor francês de Heidegger, na contracapa de *Chemins qui ne mènent nulle part*, “depois de *Ser e tempo* (1927) e *Kant e o problema da metafísica* (1929), Heidegger, por razões que não são apenas de ordem filosófica, não publica mais nenhum livro. Apenas textos curtos (libretos) são impressos. Nessa época Heidegger concentra suas atividades no ensino na Universidade de Freiburg. O silêncio é rompido em 1947 pela publicação da *Carta sobre o humanismo*, seguida em 1950 de *Chemins* [Holzwege]. Esse livro é um apanhado de seis textos cuja redação ocorre entre 1934 e 1946. Esses seis textos são seis caminhos que penetram no campo inexplorado do pensamento” (HEIDEGGER, 1980, tradução nossa).

1.1 O PRIMADO DA FATICIDADE: ABERTURA E EXPERIÊNCIA

Embora *Ser e Tempo*, livro de 1927, configure-se tradicionalmente como *magnum opus* heideggeriana e o ponto mais recorrente nas interpretações posteriores do pensamento do filósofo alemão, a tematização explícita da linguagem como grande virada do embate filosófico do século XX é surpreendentemente adiada em sua tentativa de estabelecer uma ontologia fundamental em *Ser e Tempo*, ainda que Hans-Georg Gadamer reconheça que, já em *Ser e Tempo*, Heidegger tenha elogiado a “significação analítico-existencial da linguagem” (GADAMER, 2009, p. 36). De fato, a questão sobre o tema apresenta-se na obra sobre o domínio do conceito “hermenêutica” e, mesmo antes, por meio de um longo e gradual período de maturação. Esse processo denominado por Gadamer como virada *hermenêutica da fenomenologia* (GADAMER, 2009, p. 146), ocorreu gradativamente ao longo do desenvolvimento filosófico do jovem Heidegger e fez com que a linguagem fosse, cada vez mais, problematizada no pensamento do filósofo alemão, mais ou menos, ao mesmo tempo em que o *linguistic turn* da tradição anglo-saxã (GADAMER, 2009, p. 146) se desenvolvia nas três primeiras décadas do século passado. Esse processo pelo qual a “fenomenologia abriu-se em primeira linha para aquilo que é mediado pela linguagem” (GADAMER, 2009, p. 146) traça um longo caminho até os anos iniciais da atividade de pensamento do jovem Heidegger, em especial a partir dos esforços dispensados como parte das preleções proferidas pelo filósofo em 1923 sobre o título de *Ontologia (Hermenêutica da faticidade)* na Universidade de Freiburg. Esse estudo, aliado com outros escritos da primeira metade dos anos de 1920, incluindo suas preleções intituladas *Introdução à fenomenologia da religião*, ministrada nos semestres de 1920 e 1921, e *O conceito de tempo* de 1924, introduzem no itinerário heideggeriano o desenvolvimento de noções conceituais como

Segundo uma das notas explicativas de Heidegger de 1960, *A Origem da Obra de Arte* reúne uma tentativa de pensamento que se desdobra entre os anos de 1935 e 1937, mas que, contudo, “é insuficiente em consequência do uso inadequado do vocabulário ‘verdade’ para a clareira e para o clareado ainda de maneira reservada.” HEIDEGGER, Martin. (HEIDEGGER, 2010, p. 35). Para Benedito Nunes, “muito do que há de obscuro nesse texto, originalmente uma conferência pronunciada em 1935, decorre da circunstância de que ele é, no conjunto da obra heideggeriana, o fragmento da interpretação da época moderna” (NUNES, 1999, p. 21). Para a presente dissertação, foi utilizada a versão bilingue de *A Origem da Obra de Arte* que contém, ainda, as notas explicativas e acréscimos feitos pelo filósofo até a completude do texto em 1960, incluindo posfácio e uma sessão intitulada *Adiamento* que contém os §195 ao §208. A tradução é de Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro.

as de *experiência fática da vida* (faktische Lebenserfahrung), *faticidade* (Faktizität), *hermenêutica da faticidade* (hermeneutik der faktizität), *Dasein* e *ser-no-mundo* (In-der-Welt-sein) que terminariam por abrir caminho para o ambicioso projeto de uma analítica existencial tal como formulada em *Ser e Tempo*.

De fato, embora a noção de linguagem não tenha sido explicitamente abordada nos escritos anteriores à grande obra de 1927, o conceito de *Dasein*² já era utilizado por Heidegger no início de sua atividade acadêmica, sendo apresentado pela primeira vez no sentido empregado em *Ser e Tempo* no ano de 1923³ e abrindo caminho para a tarefa consagrada nesse escrito, fruto de uma década de reflexão filosófica iniciada já no começo dos anos de 1920. Segundo esses esforços iniciais, o esclarecimento fundamental consiste em determinar o Ser do *Dasein*, caracterizado por sua abertura.

Para isso, Heidegger defende a necessidade de tomar como ponto de partida inicial aquilo que ele denominou, antes de *Ser e Tempo*, *experiência fática da vida* e que, conforme seus escritos de juventude é o ponto de partida do caminho para a filosofia (INWOOD, 2009, p. 15) cuja compreensão determina, inclusive, quaisquer possibilidades positivas de apreensão das ciências em geral. Essa perspectiva tem por pressuposto que, qualquer tematização ou ciência possível, inclusive aqui a *arte*, parte primariamente de uma posição pré-temática e pré-epistemológica em que o homem já sempre se encontra e que Heidegger, de maneira bastante abrangente, denomina *mundo*. Decorre daí a noção de que tematizações e elaborações conceituais têm início a partir de uma *experiência com o mundo* no qual o homem já sempre está inserido e que orienta a possibilidade positiva do pensamento, visto que, como sustenta Heidegger, *experiência* procura demonstrar uma “ocupação que experimenta” e concomitantemente “o que é experimentado através” dessa experiência. Daí: “‘experimentar’ não significa ‘tomar conhecimento’ mas o ‘confrontar-se com’ [*Sich-Auseinander-Setzen mit*] o que é experimentado, o ‘afirmar-se’ [*Sich-Behaupten*] das formas experimentadas.” (HEIDEGGER, 2010b, p. 14).

² Sobre a tradução utilizada para *Dasein*, manter-se-á a opção do tradutor em cada obra citada, conservando-se, porém, o original *Dasein* no corpo do texto. No Brasil, as traduções tendem a utilizar expressões como Ser-aí e *presença*, sendo o prefixo “pre” utilizado para a tradução do alemão “Da” em referência ao caráter de abertura do *Dasein*. Sobre a tradução de *Dasein* por *presença* Cf. Marcia Sá Cavalcante Schuback. **A perplexidade da presença**. (HEIDEGGER, 2008a).

³ Segundo Michael Inwood “Em suas primeiras preleções, Heidegger frequentemente usa *Leben*, “vida” ao falar dos seres humanos e do seu ser, mas *Dasein* aparece no sentido de Ser e Tempo em 1923”. (INWOOD, 2009, p. 29).

Assim, já nos anos de 1920 que marcam o início do amadurecimento filosófico de Heidegger,⁴ o determinante para o acesso e tematização adequados para o pensamento dependem fundamentalmente de que a atividade pensante parta da experiência concreta em que já sempre se dá, ou seja, pela instância pré-temática e pela vivência ordinária do experimentar da vida humana anterior ao âmbito teórico. Trata-se de encontrar-se na familiaridade em que o homem já sempre está, uma vez que,

Essa dificuldade é compreendida através da característica provisória do fenômeno da experiência fática. A experiência da vida é mais do que a mera experiência de tomada de conhecimento. Ela significa a plena colocação ativa e passiva do homem no mundo: vemos a experiência fática da vida apenas segundo a direção do comportamento que experimenta. Assim, definimos o que é experimentado – o vivido – enquanto ‘mundo’, não como ‘objeto. ‘Mundo’ [Welt] é algo no qual se pode viver (num objeto não é possível viver). (HEIDEGGER, 2010b, p. 15-16).

Com essa afirmação, Heidegger tem em vista uma determinação essencial, a saber, que antes de qualquer atitude teórica o homem já se compreende por sua *abertura*, por sua familiaridade e pela experiência, no experimentar propriamente, no conteúdo mundano daquilo que é experimentado na experiência - a partir de seu mundo circundante [Unwelt]⁵:

⁴ A expressão “jovem Heidegger” é utilizada por Gadamer para se referir ao período inicial de desenvolvimento e amadurecimento filosófico heideggeriano durante seu período de docência nos anos de 1920 até a publicação de *Ser e Tempo* em 1927. Cf. (GADAMER, 2009, p. 41). Michael Inwood afirma que “temas aparentemente marginais em *Ser e Tempo* são, na maior parte das vezes, fruto de intensa atividade pedagógica nos anos anteriores: Esparsas referências a São Paulo e Santo Agostinho refletem cursos de 1920 e de 1921; a citação introdutória do *Sofista* de Platão surge das suas preleções sobre esse texto em 1924-1925. *Ser e Tempo* une os laços de dez anos de incessante trabalho intelectual.”. (INWOOD, 2009, p. 168).

⁵ Em sua *Introdução à fenomenologia da religião*, Heidegger aborda três aspectos fundamentais e articulados de mundo [Welt] para fazer clara a noção central de *experiência fática da vida*: Mundo circundante [Umwelt], mundo compartilhado [Mitwelt] e mundo próprio [Selbstwelt]. Segundo Michael Inwood: “Heidegger fala de três submundos coordenados: O *Unwelt* (‘ambiente, o mundo à nossa volta’), o *Mitwelt* (‘mundo-com, as pessoas que se relacionam com alguém’) e o *Selbstwelt* (‘mundo-próprio’, um precursor do posterior *Dasein*). Mas ele logo rejeita os termos *Mitwelt* e *Selbstwelt* em favor de *Mitsein* (Ser-com) e *Dasein*, já que os ‘outros... não fazem e nunca possuem o tipo de ser de mundo’. O *Unwelt*, os arredores imediatos de uma pessoa – local de trabalho, vizinhança, etc. – dentro do *Welt* mais amplo, encontra-se em *Ser e Tempo*. O *Mitwelt* desempenha um papel de menor importância, sublinhando o fato de que as pessoas dividem o mundo com outras (p. ex., *Ser e Tempo*, 118: ‘O mundo do *Dasein* é um mundo-com’). O termo *Selbstwelt* desaparece completamente. *Ser e Tempo* envolve duas visões divergentes do (ser-no) mundo: 1. O mundo é introduzido por meio do *Unwelt* familiar, e o ser-no-mundo mantém um tom de familiaridade, de saber seu próprio caminho no mundo. As coisas se entrelaçam, formando um mundo unificado pela significação: os instrumentos que

O caráter peculiar da experiência fática da vida é o ‘como eu me coloco diante das coisas’, o jeito e a maneira de experimentar, não é coexperimentar [...] Eu experimento a mim mesmo na experiência fática da vida ou como conjunto de vivência, ou como conglomerado de atos, não como qualquer coisa de eu-objeto em sentido determinado, mas *naquilo* que faço, *no que* me faz padecer, em meus estados de depressão e elevação, entre outros. Eu mesmo, *em momento algum, experimento meu eu em separado, mas* já sempre sou e estou sempre preso ao mundo circundante. Esse autoexperimentar-se [*Sich-Selbst-Erfahren*] não é uma “reflexão” teórica, não é uma “percepção interior” entre outras, mas a experiência do mundo próprio, porque o experimentar mesmo possui um caráter mundano. (HEIDEGGER, 2010b, p. 17-18).

Sendo assim, as teorias é que nascem da experiência concreta e, aquilo que elas visam e procuram conhecer deriva justamente de que, o campo das ciências e suas intenções de estudos já sempre se apresentam podendo ser alvo de tematização ou, conforme afirma Maurice Merleau-Ponty, “a experiência antecipa uma filosofia, assim como a filosofia nada mais é do que uma experiência elucidada” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 99), conferindo à experiência o aspecto central da compreensão. Uma antecipação não clarificada da própria experiência o que, como se verá, constitui justamente aquilo que Heidegger tem em vista com a expressão *pré-ontológico* e sua relação com uma eventual clareza *ontológica* que repousa como sentido e direção do pensamento, tanto para a filosofia quanto para as demais ciências positivas.

Apesar disso, somente em suas preleções de Freiburg, intituladas *Ontologia (Hermenêutica da Faticidade)* e ministradas em 1923, dois anos depois de sua *Introdução à fenomenologia da religião*, é que Heidegger dá os primeiros passos fundamentais naquilo que, em *Ser e Tempo*, será chamado *analítica existencial* e que, em sua formulação inicial, chama-se *hermenêutica da faticidade* (CAPUTO at al, 1993, p. 273). Essa perspectiva que representa uma radicalização da noção de *faticidade* desloca a compreensão filosófica para a centralidade da problematização do *Dasein* ao afirmar que a tarefa da filosofia só pode ser alcançada por meio da clarificação de uma determinação do *Dasein* em sua *faticidade*, conceito cuja formulação já estava presente na ideia de *experiência fática da vida* e central nos escritos de 1920 e 1921. *Faticidade* passa a demonstrar a designação para o caráter “ontológico de “nosso” *ser-aí* “próprio”

usamos referem-se a outros instrumentos, que juntos formam um local de trabalho, por sua vez referindo ao mundo mais amplo fora do local de trabalho. O martelo do artesão refere-se aos seus pregos, à madeira e ao couro, as vacas que fornecem o couro, a floresta que fornece a madeira, e desta forma expandem-se indefinidamente círculos de familiaridade cada vez mais remota.” (INWOOD, 2009, p. 120-121).

e que é “*ai*” em seu caráter ontológico *no tocante ao seu ser*” (HEIDEGGER, 2012b, p.13). Rigorosamente, *ontologia* é a palavra provisória encontrada por Heidegger para determinar o fato de que, estando em sua abertura, o homem está em uma relação de compreensão de ser. Seguindo as definições do conceito de ontologia, tal como formalizado no arcabouço teórico de *Ser e Tempo*, a verdade referente ao ente é denominada por ele, verdade *ôntica*. Por outro lado, a verdade referente ao ser dos entes, verdade *ontológica* e, a relação pré-conceitual e ainda não tematizada do ser do ente, verdade *pré-ontológica*. Segundo essa determinação, verdade ontológica seria o *desvelamento sobre o ser* que, sempre se antecipa pré-ontologicamente, na medida em que não chega, ainda, a seu esclarecimento. (HEIDEGGER, 2007b, p. 25). Portanto, deve-se considerar a compreensão heideggeriana de que em último grau, a tarefa de clareamento da constituição do ser do homem enquanto *Dasein* prescreve toda possibilidade de clareamento real das ciências específicas, isso porque, segundo *Ser e Tempo*, “as ciências são modos de ser da presença [*Dasein*]” e que “é por isso que se deve procurar, na *analítica existencial da presença* [*Dasein*], a ontologia fundamental de onde todas as demais podem originar-se” (HEIDEGGER, 2008a, p. 49), ou seja, o que está em questão é, de fato, ressaltar que, *a busca pela verdade da arte encontra-se na pergunta pelo homem*. A arte aqui é pensada, portanto, a partir das diretrizes abertas por Heidegger e a hermenêutica empreendida de maneira explícita em *Ser e Tempo*. Segundo essa perspectiva, é a partir da abertura do *Dasein* e do fenômeno do *mundo*, que se pode compreender o que norteia a experiência em geral e igualmente, a experiência com a obra de arte, na medida em que, conforme pondera Paul Ricoeur, na experiência com a obra, há “a capacidade que a obra tem de reestruturar o mundo do leitor ao desarrumar, contestar e remodelar as suas expectativas” o que, porém, “não consiste em reproduzir o real, mas reestruturar o mundo do leitor, confrontando-o com o mundo da obra; e é nisso que consiste a criatividade da arte, ao penetrar no mundo da experiência cotidiana para refazer o mundo a partir do interior” (RICOEUR, 2009, 274). Dessa forma, conforme determina Heidegger em *Ser e Tempo* ao clarificar o *ser-em* que constitui o *ser-no-mundo*, pode-se ler,

O ser-em não pode indicar que uma coisa simplesmente dada está, espacialmente, ‘dentro de outra’ porque, em sua origem, o ‘em’ não significa de forma alguma uma relação espacial desta espécie; ‘em’ deriva-se de *innan-*, morar, habitar, deter-se; ‘an’ significa: estou acostumado a, habituado a, familiarizado com, cultivo alguma coisa; possui o significado de *colo*, no

sentido de *habito e diligo*. *O ser-em é pois, a expressão formal e existencial do ser da presença [Dasein] que possui a constituição essencial de ser-no-mundo*. (HEIDEGGER, 2008a, p. 100).

E, exatamente por isso, ao indagar o que é o *mundo*, pôde Paul Ricoeur afirmar,

[...] através de Husserl, Heidegger e Gadamer. Que é um mundo? É algo que se pode habitar; que pode ser hospitaleiro, estranho, hostil... Existem assim sentimentos fundamentais, que não têm qualquer relação com uma coisa ou um objeto determinados, mas que dependem do mundo em que a obra comparece; são, em suma, puras modalidades de habitar. (RICOEUR, 2009, P. 274)

Dessa forma, *mundo* é a instância pré-temática e sempre anterior de onde parte toda possibilidade de conhecimento das ciências específicas e ao qual todo conhecimento retorna. Sendo assim, para Heidegger, a pretensa autonomia plena dos campos de conhecimento surge como adiamento pelo elemento que conduz toda possibilidade de questionar, uma vez que, a pergunta pelo ser, sendo uma ontologia fundamental, “visa às condições de possibilidade das próprias ontologias que antecedem e fundam as ciências ônticas” (HEIDEGGER, 2008a, p. 47), e, exatamente por isso, no ano seguinte à publicação de *Ser e Tempo*, Heidegger escrever:

Os conceitos fundamentais da ciência hodierna não contém, nem já os <autênticos> conceitos ontológicos do ser do ente respectivo [de cada ciência], nem esses últimos se podem obter simplesmente por meio de uma extensão oportuna daqueles. Pelo contrário, os conceitos ontológicos originários devem obter-se *antes* de toda definição científica [...] O fato das ciências, isto é, os recursos fáticos de compreensão do ser, nelas como em todo comportamento perante o ente encerrados, não é, nem uma instância fundadora para o *a priori*, nem a fonte do conhecimento do *a priori*, mas apenas uma instrução possível e sugerida em vista da originária constituição do ser [...] (HEIDEGGER, 2007b, p. 27).

Isso significa, portanto, que a formulação e conhecimento sistemático que sustentam e orientam os campos específicos das ciências positivas fazem, dentro de suas próprias áreas, um caminho para o âmbito inicial e pré-temático de seu questionamento. Em certa medida, o perguntar científico e ordenado pergunta, antes e acima de tudo, pelo

homem. O clareamento metodológico dos campos de conhecimento se encerra como abertura do *Dasein* compreendida como *ser-no-mundo*. Abertura aqui entendida, também, como determinação *ontológica* do *Dasein* e que, assim sendo, procura situar a necessidade de uma compreensão que tenha em vista a interpretação do *Dasein* em sua determinação ontológica, ou seja, em relação ao seu ser.⁶ Aquilo que antes de *Ser e Tempo* foi abordado sobre o conceito de *hermenêutica da faticidade*⁷ aqui tratado, desloca, portanto, a centralidade do problema do pensamento para uma interpretação do *Dasein* em seu “*at*”, em sua abertura, e procura demonstrar que é inerente ao *Dasein* se interpretar de algum modo, sendo essa determinação que fundamenta a atividade hermenêutica sustentada na relação compreensiva do *Dasein* consigo mesmo em uma relação de abertura. Nesse sentido, a hermenêutica circunscrita à análise da dimensão fática da vida, passa a significar, em *Ser e Tempo*, a própria constituição da compreensão, visto que “o foco propriamente dito da hermenêutica da faticidade – por mais estranho que isso possa soar – é a ideia de que no fato do ser-aí deve residir compreensão e de que o próprio ser-aí é hermenêutico.” (GADAMER, 2009, p. 44). Ou seja,

⁶ As preleções que compõe ***Ontologia (Hermenêutica da faticidade)*** começam com uma introdução que procura clarificar o sentido do termo *ontologia*. Inicialmente, Heidegger determina ontologia enquanto primeira indicação do sentido de faticidade. Segundo esse princípio, “ontologia” significa doutrina do ser e visa segundo Heidegger apenas o questionar e determinar dirigidos para o ser enquanto tal, e, no sentido dos escritos de 1923, em especial àquele ente que é decisivo a problemática filosófica, a saber, o *Dasein*, “a partir do qual e para o qual a filosofia ‘é’” (HEIDEGGER, 2012b, p. 7-9). De fato, a determinação do conceito ontologia é fundamental na compreensão do pensamento de Heidegger, já que, justamente por se caracterizar enquanto um ente que se mantém em relação de abertura e compreensão com seu ser, o *Dasein* adquire um primado no questionamento filosófico. A dignidade particular do *Dasein* consiste inicialmente, justamente, em seu caráter ontológico, ou seja, em manter-se na abertura de uma compreensão de ser, ou, segundo *Ser e Tempo*, “o privilégio ôntico que distingue a presença [*Dasein*] está em ela *ser* ontológica.” (HEIDEGGER, 2008a, p. 48).

⁷ O termo *hermenêutica da faticidade* é fundamental no processo de transição para o pensador de *Ser e Tempo*. Com ele Heidegger conquista a relação constitutiva entre a dimensão fática da abertura humana, a saber, enquanto historicamente determinado e a possibilidade de poder vir a interpretar-se ontologicamente, ou seja, em seu ser. Essa relação de poder compreender-se em seu ser mais próprio é, contudo, refreada pelo aspecto fático do *Dasein*. A noção heideggeriana toma a hermenêutica justamente como caminho dessa interpretação própria do ser do *Dasein*. Não por acaso, Heidegger fala em “alienação” e que: “Ser-aí enquanto ser próprio em cada caso não significa que seja uma relativização isolada no que é visto externamente como um ‘indivíduo’, o ‘indivíduo’ (*solus ipse*), porém, ‘propriedade’ é um como do ser, uma indicação do caminho possível de estar desperto.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 13). Assim, assumir-se em sua propriedade significa uma possibilidade para o *Dasein* que, a princípio, compreende-se pelo seu mundo, e, exatamente por repousar no âmbito de suas possibilidades, “a eventualidade de fracasso é uma possibilidade fundamental, inerente ao seu ser mais próprio.” (HEIDEGGER, 2012b, p. 22).

A hermenêutica tem como tarefa tornar acessível o ser-aí próprio em cada ocasião em seu caráter ontológico do ser-aí mesmo, de comunicá-lo [...] Na hermenêutica configura-se ao ser-aí como possibilidade de vir a *compreender-se* e de ser essa compreensão. (HEIDEGGER, 2012b, p. 21).

Assim, já no ano de 1923, Heidegger apresenta como tema central de seu pensamento a necessidade de interrogar o *Dasein* no tocante à relação com seu ser. Essa empreitada é levada a cabo por meio de um conceito de hermenêutica formulada enquanto autointerpretação da *faticidade* (HEIDEGGER, 2012b, p. 21) e, portanto, a partir da interpretação da abertura do *Dasein* e do emaranhado de autorreferenciações e familiaridades que constituem seu mundo. Enquanto em sua preleção de 1920-1921 Heidegger procura, sobretudo, demonstrar que a *faticidade* prescreve a via de acesso a todo ente e se configura como ponto de partida e âmbito inicial para aquilo que é visado no pensamento, em seus escritos de 1923, algo mais está em jogo, a questão do primado do *Dasein* repousa no fato de que ele compreenda-se originalmente a partir de seu mundo, e que, enquanto ente que se mantém em uma relação de compreensão consigo mesmo, repousa aí a possibilidade de que o *Dasein* clareie-se em sua situação, compreendendo-se para além de sua cotidianidade e por suas interpretações habituais. A *hermenêutica* visa, portanto, esse clareamento possível do *Dasein* no tocante a seu ser. Nessa relação com seu ser, o termo *hermenêutica* procura demonstrar que o pensamento tem como tarefa uma interpretação do *Dasein* a partir de sua relação de possibilidade em vista da qual possa vir a assumir-se no tocante a seu ser.

Com isso, o fato do *Dasein* já sempre possuir uma compreensão de si mesmo é determinante na filosofia desenvolvida por Heidegger desde o início dos anos vinte e, a colocação de que a via de acesso para a compreensão parte do imediato, do mundo circundante (*Umwelt*) e da experiência pré-temática das vivências determina o primado fenomenológico da filosofia que, como visto anteriormente, resguarda em si o sentido daquilo que é experimentado. Nesse contexto, o emprego da palavra hermenêutica procura determinar que, aquilo que é visado no pensamento é alcançado por meio de uma interpretação adequada do objeto filosófico. Inicialmente, trata-se de interpretar a vivência imediata experimentada enquanto mundo familiar. Mais tarde, porém, muda-se o centro de gravidade para a interpretação do *Dasein*. Essa mudança do primado não é, no entanto, uma quebra no pensamento de Heidegger, mas antes, um clareamento do primado do *Dasein* como ente que se sustenta numa relação de abertura e compreensão

consigo mesmo. Hermenêutica é interpretação da *faticidade* do *Dasein* que se mantém numa relação de compreensão com seu ser, razão pela qual se trata de uma determinação ontológica, ou seja, da relação do *Dasein* com uma compreensão de ser, ainda que, como visto, a tendência inicial seja a de que o *Dasein* se interprete a partir de seu mundo, de sua realidade mais próxima e da abundância de significados sempre a mão nas vivências; Compreender é, portanto, interpretar.

Dessa maneira, o que a *hermenêutica* procura cumprir é aclarar o *Dasein* enquanto esse “aí”, essa abertura, possibilitando que esse ente que se mantém em uma relação de compreensão de si, possa interpretar-se em sua propriedade para além da simples alienação em que sempre já está - não mais simplesmente a partir da multiplicidade da experiência imediata do mundo, mas enquanto essa abertura no mundo,⁸ abertura que, ao constituir a relação do *Dasein* com seu ser, torna possível, igualmente, o próprio compreender e, dessa maneira, a colocação de questões que mantem-se também em uma relação de subordinação à relação do *Dasein* com seu ser. Provisoriamente, em tudo que se visa no pensamento, encontra-se, como se verá, uma compreensão de ser. Para o tema da presente pesquisa, a questão é demonstrar que a arte, para Heidegger, assim como todo e qualquer campo de conhecimento, mantem-se subordinada à necessidade de uma ontologia fundamental do *Dasein*. O primado do *Dasein* determinado por sua abertura e compreendido como *ser-no-mundo* é, portanto, o *loco* da verdade. Na abertura do *Dasein* encontra-se o fenômeno do *mundo* e, com isso, o ponto de início e retorno do pensamento.

⁸ A noção de *faticidade* está intimamente ligada a um outro conceito determinante no pensamento de Heidegger e, em especial em *Ser e Tempo*. *Faticidade* implica o fato de o *Dasein* já sempre ser *aí* em sua abertura, em seu mundo, enquanto *ser-no-mundo* (*In-der-Welt-sein*). Isso significa, sobretudo, que o *Dasein* tende inicialmente a se compreender pelo seu mundo circundante (*Unwelt*) e que o *Dasein* é lançado no mundo, ou seja, lançado em seu “aí” (*Da*). A noção de *faticidade*, portanto, está ligada ao conceito central de *Geworfenheit*, habitualmente traduzido por ‘estar-lançado’ ou ‘ser-lançado’. Esse termo largamente empregado por Heidegger em *Ser e Tempo* designa o caráter factual do *Dasein*, sua *faticidade*. Assim: “‘o ser-lançado’ é um aspecto central de *DASEIN*. *Dasein* é lançado em seu aí, em seu pré- (*Da*). [...] ‘Ser-lançado’ está intimamente conectado à ‘faticidade’, uma palavra que o precede tanto em *Ser e Tempo* quanto nas preleções anteriores (*Ontologia (Hermenêutica da faticidade)*.” (INWOOD, 2009, p. 170). Exatamente por isso, por estar-lançado e compreender-se pela abundância de interpretações disponíveis de si mesmo que Gadamer pode afirmar que “faticidade é mesmo manifestadamente o inacarável que resiste a toda tentativa de alcançar a transparência da compreensão” e que “aquilo que recebe um peso particular é o fato de Heidegger já ter introduzido antes de *Ser e Tempo* a expressão ‘hermenêutica da faticidade’ [...]” (GADAMER, 2009, p. 105).

1.2 ABERTURA E COMPREENSÃO: O PRIMADO ONTOLÓGICO DO DASEIN

Como demonstrado, a questão da constituição ontológica do *Dasein* prescreve a possibilidade de compreensão e os limites das ciências positivas. Como se verá, a questão da verdade da arte é circunscrita pela questão da constituição ontológica do *Dasein* que é constituída por sua abertura em uma relação de compreensão de ser. Em verdade, a hermenêutica enquanto constituição da compreensão procura reconduzir o interpretar novamente ao ente que interpreta. Nesse sentido, “hermenêutica significa antes de tudo o fato de algo falar para mim e me colocar em questão, na medida em que me coloca uma questão.” (GADAMER, 2009, p. 214). Contudo, a possibilidade de colocar-se a si mesmo em questão, não significa a possibilidade de uma autoapropriação irrestrita do *Dasein*. A finitude da compreensão formulada sobre o conceito de faticidade demonstra claramente um aspecto positivo do compreender e, juntamente disso, da própria hermenêutica, uma vez que

O tema da investigação hermenêutica é o ser-aí próprio em cada ocasião, justamente por ser hermenêutico, questiona-se sobre o caráter ontológico, a fim de configurar uma atenção a si mesmo bem enraizada. O ser da vida fática mostra-se no que é no como do ser da *possibilidade de ser* si mesmo. (HEIDEGGER, 2012b, p. 22).

Ser a si mesmo, porém, resguarda o caráter de ser um projeto lançado. Não por acaso, Heidegger reconhece que o *Dasein* tenha a tendência a compreender-se a partir do mundo e da tradição na qual já sempre se encontra, procurando demonstrar, dessa maneira, que a tarefa da filosofia enquanto uma hermenêutica desse “já encontra-se dado no mundo” repousa na possibilidade de que o *Dasein* possa retirar-se desse encobrimento em favor de si mesmo e de suas possibilidades próprias, assumindo-se não mais pela imediatez de seu mundo circundante (*Umwelt*), mas enquanto esse aberto, esse “aí” lançado que não “tem em vista um mero ser presente, mas um acontecimento” e que, portanto, “trata-se muito mais de um “aí”, porque ele é finito, isto é, porque ele é íntimo de sua própria finitude” (GADAMER, 2012, p. 259). É importante que a noção

de finitude seja entendida como constituição ontológica do *Dasein* e, igualmente, como fenômeno positivo da compreensão. A perspectiva sustentada por Heidegger é, em certa medida, a de reconduzir a compreensão para essa dicotomia entre o *ser a si mesmo* como abertura e a *faticidade* como horizonte concreto dessa abertura. Exatamente por isso, a noção de propriedade ou impropriedade do *Dasein* não significa uma formulação específica de um modo determinado de ser do *Dasein*, mas antes, configura-se enquanto modo de ser “*aí*”, e de efetivamente estar em sua abertura “enquanto *está a caminho* de seu si mesmo em vistas de *si*” (HEIDEGGER, 2012b, p. 23), entendendo Heidegger pelo termo *propriedade*, a possibilidade de o *Dasein* “*ter-se a si mesmo aí objetivamente*, ou seja, trata-se de trazê-lo para o *aí*” (HEIDEGGER, 2012b, p. 70), o que, inicialmente, Heidegger tinha em vista com a expressão *estar desperto*, uma vez que,

[...] o estar desperto seja o caráter filosófico quer dizer que está ativo numa *autointerpretação* originária que a filosofia deu a si mesma, constituindo essa interpretação uma possibilidade decisiva e um modo de que o ser-aí se encontre consigo mesmo, que apareça diante de si mesmo. [...] aquilo pelo qual o ser-aí aparece diante de si mesmo no citado estar desperto, quer dizer, o caráter ontológico, não é algo que se possa calcular de antemão nem nada para a humanidade em geral, nada para o público, mas é a possibilidade decisiva e determinada em cada ocasião da *faticidade* concreta. (HEIDEGGER, 2012b, p. 24-25).

Ser próprio significa dessa maneira um como possível do *Dasein*, indica uma possibilidade de o *Dasein* ter-se “*aí*” diante de si, de se colocar para si mesmo em sua abertura. Segundo Hans-Georg Gadamer (2009, p. 44), “Como se expressou outrora, Heidegger tinha em vista clarificação com a expressão ‘hermenêutica da *faticidade*’. Ele visava ao fato de o ser-aí se clarificar, se tornar claro.” Portanto, *faticidade* e *hermenêutica* mantem-se em uma relação de codeterminação. Se por um lado, a dimensão imediata de autorreferenciação e compreensão do *Dasein* seja sua dimensão *fática*, seu mundo circundante e historicamente determinado no qual o *Dasein* já sempre se move em uma compreensão de si, por outro, hermenêutica constitui-se exatamente como caminho de acesso do *Dasein* a seu ser mais próprio, ou seja, enquanto possibilidade de colocar-se e aclarar-se em sua abertura, em seu “*aí*”.

Com isso o que está em questão em um primeiro momento nos escritos anteriores a *Ser e Tempo* é a “autoclarificação da existência fática, da *hermenêutica da faticidade*” (GADAMER, 2009, p. 47). Exatamente por isso,

é a tendência de encobrimento do ser-aí que apresenta em particular a tarefa da hermenêutica. Ela precisa descobrir e liberar tudo aquilo com que o querer compreender se depara. [...] No entanto, o encobrimento acontece em toda autointerpretação do ser-aí. Todo ser-aí compreende-se a partir de seu mundo circundante [*Umwelt*] e de sua vida cotidiana [...] (GADAMER, 2009, p. 75).

Portanto, decorre do exposto que por *faticidade* Heidegger entende o âmbito imediato da abertura em que o *Dasein* já sempre se encontra e que, sendo assim, se refere ao primado do mundo enquanto instância já dada de acesso a toda compreensão e mesmo como “o inacclarável que resiste a toda tentativa de alcançar a transparência da compreensão” (GADAMER, 2009, p. 105), fazendo com que, por fim, a hermenêutica passe a não ser mais simplesmente entendida como mero método de interpretação, mas antes, configurar-se como determinação fundamental do *Dasein*, uma vez que, repousa na hermenêutica a tarefa de que o *Dasein* possa interpretar-se em sua propriedade definida como possibilidade de clareamento de si mesmo no tocante a sua abertura finita. Ser próprio indica assim que o *Dasein* se coloque em sua abertura trazendo-se para o seu “aí”. Não por acaso, por precisar “se assumir em sua finitude, como ele se encontra previamente como um jogado no ser, é a faticidade, e não a autoconsciência, a razão ou o espírito, a palavra chave para a primeira abordagem heideggeriana da questão do ser” (GADAMER, 2012, p. 258). No conceito de hermenêutica, portanto, repousa no jovem Heidegger, o elemento histórico que constitui positivamente a compreensão e, igualmente, o próprio *Dasein* em tudo quanto empreende.

Assim, Heidegger já antes de 1927 desenvolve noções basilares para a tarefa de uma *analítica existencial* que chega, por fim, à noção de existência tal como formulada em *Ser e Tempo* e suas implicações na dinâmica de autocompreensão do *Dasein*. A própria noção de *existência* (Existenz), determina-se enquanto abertura do *Dasein* em uma relação consigo mesmo, enquanto “aí” para si mesmo, numa determinada compreensão de ser.

Como já exposto anteriormente, o caminho de Heidegger até a gênese de *Ser e Tempo* foi pavimentado pela rica produção e atividade de pensamento do jovem filósofo durante a década de 1920. Nesse período, conceitos importantes presentes em *Ser e Tempo* já haviam sido concebidos e formulados contundentemente em obras anteriores, em especial no ano de 1923 em suas preleções intituladas *Ontologia (Hermenêutica da faticidade)*. Entre essas premissas, o arco da noção de abertura já se encontrava determinado, sobretudo, na definição de *Dasein* enquanto um ente que se mantém em uma determinada relação consigo mesmo, uma relação ontológica, na medida em que move-se em uma compreensão de ser. No entanto, resta saber de que maneira transcorre essa mobilidade do *Dasein*. A resposta de Heidegger já presente nos escritos de 1923 e em seu escrito de 1924 *O conceito de Tempo é: Dasein é no tocante a seu ser na medida em que ontologicamente é definido enquanto ser-no-mundo* (HEIDEGGER, 1997a, p.17).⁹

Assim, Heidegger dá início a sua investigação de uma *ontologia fundamental*¹⁰ afirmando que *Ser e Tempo* tem por objetivo a “elaboração concreta da questão sobre o sentido de ‘ser’” (HEIDEGGER, 2008a, p. 34). Questão que, segundo a obra, é maximamente necessária na medida em que, “uma compreensão de ser já está sempre incluída em tudo que se aprende no ente” (HEIDEGGER, 2008a, p. 38) e que, “elaborar a questão do ser significa, portanto, tornar transparente um ente – que questiona – em seu ser. Como modo de *ser de um ente, o questionar* dessa questão se acha essencialmente determinado pelo que nela se questiona – pelo ‘ser’” (HEIDEGGER, 2008a, p. 42).

⁹ É importante notar que, nessa passagem de maneira condensada, pela primeira vez, Heidegger tematiza a estrutura geral do ser-no-mundo do *Dasein*. Aí, também pela primeira vez, Heidegger aborta, dentro da conceptualidade consagrada em *Ser e Tempo*, a questão da linguagem por meio da análise da fala em relação ao ser-com, ainda compreendido enquanto *Mit-einander-sein, se-com-os-outros*. Segundo Heidegger, “O modo fundamental do ser-aí no mundo, aquilo que os seres-aí possuem aí conjuntamente, é o *falar <Sprechen>*. Falar, visto de modo complexo, é: *ex-pressando-se com* um outro falar *sobre* algo. No falar se desenrola com maior peso o ser-no-mundo do homem. Disso já sabia Aristóteles. No modo como o *ser-aí* no seu mundo fala sobre o modo de lidar com o seu mundo está dada uma *auto explicação do ser-aí*.” (HEIDEGGER, 1997(a), p. 19).

¹⁰ Segundo Heidegger: “Se a questão sobre o ser procura não apenas o ser dos entes, mas o próprio ser em sua essência, então precisamos de uma completa e explícita fundamentação do *Dasein*. Guiada por essa questão. Por essa única razão a fundamentação assumiu o nome de ‘ontologia fundamental’ [...]” (HEIDEGGER, 1987, p. 133).

Ser Ontológico, como já demonstrado anteriormente, caracteriza o primado do *Dasein* que assim se define por manter-se em uma relação de compreensão com seu ser. Nesse sentido, afirma Heidegger:

A presença [*Dasein*] não é apenas um ente que ocorre entre outros entes. Ao contrário, ela se distingue onticamente pelo privilégio de, em seu ser, isto é, sendo, *estar em jogo* seu próprio ser. Mas também pertence a essa constituição de ser da presença a característica de, em seu ser, isto é, sendo, estabelecer uma relação de ser com seu próprio ser. Isso significa, explicitamente e de alguma maneira, que a presença se compreende em seu ser, isto é, sendo. [...] *A compreensão de ser é em si mesma uma determinação do ser da presença*. O privilégio ôntico que distingue a presença está em ela *ser* ontológica. (HEIDEGGER, 2008a, p. 48).

Mediante essa afirmação, configura-se em *Ser e Tempo*, uma determinação de ontologia que já havia sido formulada anteriormente por Heidegger. De fato, a noção de que ontologia implica uma relação com a compreensão de ser é tão fundamental nos escritos anteriores quanto em *Ser e Tempo*. Como exposto, a própria ideia de *hermenêutica da faticidade* tem essa relação como fundamento. Assim, não é estranho, portanto, que em *Ser e Tempo* a ideia central de hermenêutica seja mantida em toda sua envergadura.¹¹ Em verdade, afirma-se que “Por meio dessa ἐρμηνεύειν [*hermenêutica*] *anunciam-se* o sentido próprio de ser e as estruturas fundamentais de ser que pertencem à presença como compreensão de ser” (HEIDEGGER, 2008a, p. 77) como primeiro sentido

¹¹ A noção de hermenêutica apresentada por Heidegger desde o início dos anos de 1920 e que faz seu caminho até *Ser e Tempo* é marcada por uma estrutura de circularidade. De um lado, a compreensão do ente necessita de uma determinação de seu ser, do outro, a compreensão de ser só dá-se por meio do ente. Dá-se assim a pergunta de Heidegger se: “ter que determinar primeiro o ente *em seu ser* e, nessa base, querer colocar a questão de ser não será andar em círculos?”. Ibidem. P. 43. Sobre a indagação, o próprio filósofo responde que: “Não pode haver ‘círculo vicioso’ na colocação da questão sobre o sentido de ser porque, na resposta, não está em jogo uma fundamentação dedutiva, mas uma liberação demonstrativa das funções.”. Ibidem. P. 43. O círculo hermenêutico não é tampouco uma determinação formal e conceitual externa do fenômeno da compreensão, mas antes, a própria determinação ontológica do compreender. Segundo Gadamer: “O círculo da compreensão não é, portanto, de modo algum, um círculo ‘metodológico’; ele descreve antes um momento estrutural ontológico da compreensão” (GADAMER, 2014, p. 389). De fato, a ideia de circularidade da compreensão é uma das noções centrais da hermenêutica formulada por Heidegger; grosso modo, trata-se da passagem da pré-compreensão para acuramento compreensivo, pois que: “[...] a verdadeira questão crítica da hermenêutica, ou seja, distinguir os *verdadeiros* preconceitos, sob os quais *compreendemos*, dos *falsos* preconceitos, que conduzem os *mal-entendidos*. Nesse sentido, uma consciência formada hermenêuticamente terá de incluir também a consciência histórica” (GADAMER, 2014, p. 395). Exatamente por isso, a circularidade do compreender não apresenta, porém, um fim último no processo de compreensão, já que, “*ser histórico quer dizer não se esgotar nunca no saber-se.*” (GADAMER 2014, p. 399).

específico do termo hermenêutica em *Ser e Tempo*. O aspecto hermenêutico que caracteriza a *hermenêutica da faticidade* não é, portanto, deixado de lado em *Ser e Tempo*, mas reconduzido à radicalização empreendida por Heidegger em sua *analítica existencial* do *Dasein*. Exatamente por isso, o projeto levado a cabo em 1927 pode afirmar que:

Fenomenologia da presença [*Dasein*] é *hermenêutica* no sentido originário da palavra em que se designa o ofício de interpretar. [...] A hermenêutica da presença torna-se assim também uma “hermenêutica” no sentido da elaboração das condições de possibilidade de toda investigação ontológica. E, por fim, visto que a presença, enquanto ente na possibilidade da existência, possui um primado ontológico frente a qualquer outro ente, a hermenêutica da presença como interpretação ontológica de si mesma adquire um terceiro sentido específico - embora *primário* do ponto de vista filosófico -, o sentido de uma analítica da existencialidade da existência. (HEIDEGGER, 2008a, p. 77-78).

Assim, cabe à hermenêutica novamente levar a cabo a interpretação do *Dasein* a partir de sua *faticidade*, já que, por compreensão existenciária, Heidegger visa o ente, o aspecto ôntico, ainda que repouse na analítica da *existencialidade* o todo de uma possível compreensão ontológica do *Dasein*, ou seja, *existencial*, ambas articuladas em níveis distintos na tarefa hermenêutica de *Ser e Tempo* e decorrentes de uma determinação essencial do *Dasein*, a saber, que “a questão da existência só poderá ser esclarecida sempre pelo próprio existir” (HEIDEGGER, 2008a, p. 48), e que:

A compreensão de si mesma que *assim* se perfaz, nós a chamamos de compreensão *existenciária*. A questão da existência é um “assunto” ôntico da presença. Para isso não é necessária à transparência teórica da estrutura ontológica da existência. A questão acerca dessa estrutura pretende desdobrar e discutir o que constitui a existência. Chamamos de existencialidade o conjunto dessas estruturas. A análise da existencialidade não possui o caráter de uma compreensão existenciária e sim de uma compreensão *existencial*. Em sua possibilidade e necessidade, a tarefa de uma analítica existencial da presença já se acha prelineada na constituição ôntica da presença. (HEIDEGGER, 2008a, p. 48).

Com esse conjunto de determinações conceituais, *Ser e Tempo* tem por objetivo demonstrar que o *Dasein* já sempre possui uma rica e variada interpretação de si mesmo decorrente de seu aspecto fático e que é a partir desse aspecto que o *Dasein* se encontra

aberto a si mesmo de antemão e que, por isso, é a partir dessa instância que o *Dasein* possui a possibilidade de uma determinação ontológica mais *própria* de si mesmo o que, como visto anteriormente, significa trazer o *Dasein* para a clareira de sua abertura, ou seja, para o seu “*at*”. Assim, na analítica da existencialidade da existência, há as chamadas “compreensões existenciárias”, determinações de aspecto ôntico, visto que se referem a uma compreensão pré-ontológica de ser em que o *Dasein* já sempre se encontra enquanto ente historicamente determinado por seu mundo, e a tarefa propriamente dita de *Ser e Tempo* que visa uma compreensão existencial, ou seja, referente a determinação ontológica do *Dasein*. Sendo assim, interpretar a existência, ôntica e ontologicamente, é tarefa da hermenêutica que, em *Ser e Tempo*, tem uma dupla finalidade. A primeira, de aclarar a situação fática do *Dasein* e trazê-lo à sua abertura possibilitando uma compreensão própria desse ente que se mantém em uma relação de ser e que, nesse sentido de análise fática, visa a hermenêutica como “elaboração das condições de possibilidade de toda investigação ontológica” uma vez que o primado ôntico do *Dasein* consiste na possibilidade de interpretar-se a partir de seu mundo - de sua faticidade - em direção a possibilidades próprias de abertura em uma compreensão de ser, ou seja, de ser ontológico. No segundo, no entanto, o que se busca é determinar a hermenêutica enquanto interpretação da estrutura ontológica do *Dasein*. Não se trata mais somente de uma análise da faticidade do *Dasein* e seu objetivo possível no primeiro caso, mas antes, quer-se uma interpretação existencial das estruturas ontológicas do *Dasein*. Exatamente a partir desse ponto, não se trata simplesmente de uma *hermenêutica da faticidade*, mas sim de uma *analítica existencial* visto que não é o mero esclarecimento e liberação da dimensão *fática* que está em jogo; quer se entenda aqui a instância prévia de autoreferencialidade do *Dasein*, quer se entenda a possibilidade decorrente de um possível descurtinamento do *Dasein* a favor de si mesmo. A intenção de *Ser e Tempo* é uma determinação do ser do *Dasein* - uma ontologia fundamental. Exatamente por assim ser na mobilidade de sua autointerpretação, Heidegger pode afirmar que “onticamente, a presença é o que está ‘mais próximo’ de si mesma; ontologicamente, o que está mais distante; pré-ontologicamente, porém, a presença não é estranha a si mesma” (HEIDEGGER, 2008a, p. 53) e que, “como constituição ôntica, pertence à presença um ser pré-ontológico. A presença é de tal modo que, sendo, realiza a compreensão de algo como ser” (HEIDEGGER, 2008a, p. 55). O esclarecimento dessa mobilidade de autocompreensão do *Dasein*, portanto, é tarefa da hermenêutica em *Ser e Tempo* e fundamental na noção

de hermenêutica do *Dasein* – não mais simplesmente da faticidade – e da própria definição de filosofia heideggeriana, visto que,

A filosofia é uma ontologia fenomenológica e universal que parte da hermenêutica da presença, a qual, enquanto analítica *existencial*, amarra o fio de todo o questionamento filosófico no lugar de onde ele *brot*a e para onde *retorna*. (HEIDEGGER, 2008a, p. 78).

A mobilidade de uma interpretação pré-ontológica de si mesmo é decorrente do primado ôntico do *Dasein* cuja compreensão dá-se sempre a partir de seu mundo e que pode vir a compreender-se ontologicamente – compreensão de ser – por meio de uma eventual possibilidade hermenêutica de autointerpretação que o libera para sua propriedade, para sua abertura enquanto esse “*ai*” lançado no mundo. Esse fenômeno de manter-se em uma relação de abertura, denominado por Heidegger *existência* [*Existenz*], compreendida, em verdade, *existência* se refere àquilo que define o *Dasein* em sua essência: “A ‘*essência*’ da presença está em sua *existência*.” (HEIDEGGER, 2008a, p. 85).¹²

Se, porém, como sustenta Gadamer (2009, p. 35), Heidegger “só elevou lentamente o mistério da linguagem ao nível de objeto preferencial de suas investigações – por mais que seu pensamento já se movimentasse há muito no elemento da linguagem”, sobretudo, após *Ser e Tempo*, a questão da linguagem já estava presente no conceito de hermenêutica e na noção de faticidade que apresenta o horizonte concreto e finito da compreensão e da possibilidade do *Dasein* ser a si mesmo. Essa dinâmica da compreensão significa justamente o fato de o mistério da linguagem ser sua abertura hermenêutica (GADAMER, 2009, p. 37) e de que, como já aludido, a compreensão do homem ser também finita e histórica. Nesse sentido, “a hermenêutica retém uma experiência e não é nenhum método de constatar o sentido ‘correto’” (GADAMER, 2009, p. 149), isso porque, no âmbito da experiência fenomenológica, tal como apresentada em *Ser e Tempo*, “não está em jogo uma fundamentação dedutiva, mas uma liberação demonstrativa das funções” (HEIDEGGER, 2008a, p. 43), o que, como

¹² Segundo Michael Inwood : “*Existieren*, ‘existir’, era uma tradução, feita no século XIX do verbo latino *existere*, literalmente ‘dar um passo à frente, para fora’, portanto, ‘aparecer, estar na existência’. A palavra latina tardia *ex(s)istencia* tornou-se *Existens*.”. (INWOOD, 2009, p. 58).

sustentado, leva a determinação de que “uma consciência formada hermeneuticamente terá de incluir também a consciência histórica” (GADAMER, 2009, p. 395).

Formalmente, para a presente dissertação, a questão levantada acerca do panorama conceitual no pensamento do jovem Heidegger buscou situar na necessidade de clarificação do ser do *Dasein* as premissas fundamentais para a compreensão. Em toda atividade empreendida pelo *Dasein*, em toda ocupação e área de conhecimento, ou seja, em toda ciência possível, o horizonte de questionamento e o ente questionado movem-se em uma compreensão de ser. A arte, portanto, deve ser pensada dentro do panorama da compreensão finita e historicamente circunscrita do pensamento. Apesar da densidade terminológica, o que se pretende é liberar as premissas conceituais presentes no início do pensamento de Heidegger no horizonte em que se movia seu questionamento desde o início decisivo dos anos de 1920 e mesmo após a viragem dos anos de 1940, uma vez que,

O que estava em jogo aí era a questão: como é que pode ser afinal pensado no interior da mudança corrente do elemento histórico algo assim como uma verdade filosófica permanente? Desde o princípio, o manuscrito heideggeriano é codeterminado pelo tom que é dado pela palavra “faticidade”. A historicidade do ser-aí humano respectivo acha-se constantemente diante da tarefa de esclarecer-se em sua faticidade. (GADAMER, 2009, p. 43).

1.3 SOBRE O CONCEITO DE CONSCIÊNCIA HISTÓRICA

A questão referente ao papel que a noção de consciência exerce no pensamento ocidental é manifestadamente dúbia e problemática. Isso porque, no interior da ideia de consciência legada pela tradição moderna, ocorre a gradual aproximação entre a noção de consciência como *autoconsciência*, como instância plena do *eu*, da identidade e do sujeito. Essa estrutura que chega ao seu ápice na conhecida dialética do espírito empreendida no pensamento de Hegel demonstra o desenvolvimento da perspectiva inaugurada na filosofia moderna com o primado da consciência como centro do

questionamento filosófico iniciado com Descartes. A situação, porém, é ainda mais ambígua quando se pensa a expressão “*consciência histórica*”. Isso porque, na articulação visada pela expressão existe algo assim como uma contradição em termos. De um lado, a noção de consciência que tende a dissolver a distancia entre o “eu” enquanto sujeito e si mesmo e autoconsciência de si e, do outro, a noção de histórico que, como já se demonstrou, compõe no pensamento de Heidegger o elemento fático e finito de todo compreender. Exatamente por isso, a noção de uma consciência que seja ainda por cima, histórica, parece reter uma ambiguidade incontornável, visto que, uma consciência que reconheça para si os limites de sua própria autoconsciência parece apontar para um malogro, ainda que parcial, da própria estrutura visada no emprego moderno da palavra consciência. É essa ambiguidade, porém, que se deve tornar clara, uma vez que, no uso da expressão “consciência histórica”, o que se procura demonstrar é justamente o fato de que a dissolução da distância entre ser e saber-se ser não pode ser totalmente transposta. De fato, é essa a questão central na estrutura hermenêutica da compreensão sobre o domínio da ideia de faticidade e, com o advento do pensamento moderno a partir de Descartes, tal como afirma Heidegger.

A consciência do eu e sua forma é que aqui determinam o ser do si-mesmo. Este primado da consciência diante do ser decorreu, de modo totalmente arbitrário, do predomínio do método matemático. As consequências desastrosas deste primado no tempo posterior a Descartes nos vêm ao encontro no sistema de Hegel. (HEIDEGGER, 2007a, p. 57).

Verdadeiramente, essa transição tardia e central na tradição intelectual do Ocidente desenvolveu sob a noção de consciência o centro do pensamento filosófico moderno e teve como efeito a recolocação do idealismo transcendental assim como, igualmente, o desenvolvimento de um conjunto e corpo sistemático de pensamento que, de fato, não se via desde Platão. Não por acaso, como afirma Gadamer (2009, p. 105), Heidegger pôde ter “descoberto nesse conceito de autoconsciência o efeito secreto tardio da ontologia grega e ter retirado com isso a validade do conceito de autoconsciência e de sua função basilar para o idealismo transcendental.” Uma transição de fundamental importância na medida em que, na modernidade, sob o signo da consciência, a própria noção de verdade passa ao domínio da razão universal (*mathesis universalis*) e, com isso, à noção de verdade legada desde a teologia cristã da idade média, segundo a qual,

verdade significa adequação entre proposição e coisa, ou seja, *veritas est adaequatio rei et intellectus*, fundamentada sobre os postulados centrais de sujeito dotado de razão e formado pela consciência (HEIDEGGER, 2008b, p. 192). É esse fundo conceitual da tradição metafísica levada a cabo na modernidade que permitirá com que a ideia de representação passe à hegemonia da noção de verdade em geral, inclusive, no pensamento da arte sob o domínio da concepção de consciência estética que, até Hegel, como se demonstrará, determina o centro do questionamento artístico. Essa transição, portanto, é decorrente da apreensão final do próprio pensamento grego, visto que a “transformação do ser em *idea* provoca uma das formas essenciais de movimento em que se move o acontecer histórico do Ocidente e não apenas o de sua arte” (HEIDEGGER, 1987, p. 205). Isso porque, como referenciado anteriormente, para Heidegger, toda verdade possível refere-se primeira e fundamentalmente ao *Dasein* e, portanto, a verdade como *adaequatio* entre proposição (consciência do sujeito) e objeto não é somente insuficiente como, objetivamente, inviabiliza a colocação da questão a partir de sua possibilidade mais própria, a partir da abertura do *Dasein*. Não se trata, como se discutirá, de uma questão de adequação entre dois entes, mas da abertura dos entes em seu Ser.

Dessa maneira, a noção de consciência legada pelo domínio da tradição moderna e sua subsequente hegemonia conceitual, terminou por gerar, tal como defende Heidegger, consequências desastrosas no pensamento ocidental. A partir da noção de que Ser esgota-se e acontece fundamentalmente em sua identificação como autoconsciência, desencadeia-se a compreensão de verdade como adequação e, em decorrência disso, como representação, que surge a partir do conceito platônico de *idea* e que, para a arte, abre caminho para o sistematismo inaugurado sobre a ideia de consciência estética. A realidade da obra de arte passa a ser mediada pelo seu caráter de representação do ente real e da estética como instância do acontecimento do belo vinculado ao prazer e ao gozo. Além disso, a tendência presente na equação que tende a igualar consciência e Ser remove da experiência concreta o aspecto fático até aqui discutido. Ao remover a dimensão finita da compreensão no pensamento moderno, o caráter histórico e a própria dimensão da linguagem são degradados do escopo do pensamento ocidental sendo substituídas por um conjunto de categorias e faculdades que compõe a razão universal (*mathesis universalis*). Com essa transição, a própria noção de *logos* é completamente transformada e perde sua referência à compreensão grega de homem como *zôon lógon*

échon (ζῷον or ἄνθρωπον λόγος ἔχων), aquele que possui linguagem, capaz de fala, passando a ser entendida como *ratio*, o homem, como *animal rationale* e, a verdade, como enunciado correto ou falso na adequação entre a proposição e o objeto.¹³

Porém, o desenvolvimento da compreensão do homem como animal racional apresenta um gradual afastamento da noção cristã e teológica de ente finito e criado, *ens creatum*, retendo, contudo, a noção de verdade vinculada à gênese histórica e a suas origens na doutrina cristã da Idade Média. Essa secularização gradual permitirá, como bem descobre Hegel de maneira explícita, uma separação entre os temas da arte e da cultura moderna e o conceito de verdade vigente sobre o signo da criação e do *ens creatum* medieval. Em outras palavras, enquanto a cultura se seculariza e abandona o domínio de sua vinculação a temáticas absolutas, o conceito de verdade herdado da teologia cristã em sua reapropriação tardia da filosofia grega é depurado e reinventado no corpo das ciências modernas, adquirindo centralidade por meio de um novo estatuto científico e filosófico secularizado. Como já referenciado, Heidegger retira desse desenvolvimento histórico a origem do domínio da dimensão do idealismo transcendental que deixa de ser transcendente para Deus, como ainda o é em Descartes, e passa a ser transcendência que atravessa o ente dissolvendo-se, finalmente, como um conjunto de categorias e faculdades da consciência. Daí, “o milagre da consciência não é nada derradeiro, nada primeiro. Ela é, como Heidegger bem o mostrou, uma palavra bastante tardia que sugere muitas coisas equivocadas como se fosse algo derradeiro e primeiro” (GADAMER, 2009, p. 136).

Porém, se a noção de consciência apresenta-se como um desvio e negação da finitude de todo compreender e, sobre a noção de consciência se desenvolve na modernidade a ideia de transcendência absoluta, é preciso pensar de que maneira, a ideia de consciência histórica pode ainda apontar para um fenômeno positivo da abertura do *Dasein*. Em primeiro lugar, paradoxalmente, a própria expressão consciência histórica não diz o

¹³ Segundo Tom Greaves: “Heidegger identifica duas tendências centrais nessa tradição [De ganhar clareza filosófica sobre nós mesmos], as quais ele afirma ainda governarem nossa compreensão, mesmo que tacitamente. Há, primeiramente, a definição de homem na antiga tradição filosófica grega como *zôon lógon échon*, o animal que possui *logos*. Isso é, então, traduzido para o latim como *animal rationale*, o animal racional, o animal que possui a racionalidade como sua característica definidora. [...] Em segundo lugar, há a tradição religiosa e, para Heidegger, especificamente a tradição cristã, que compreende o homem como criação de Deus. [...] Uma característica central dessas duas tradições é que elas compreendem um ser humano como um tipo de conglomerado de propriedades.” (GREAVES, 2010, p. 44-45). Conforme Michael Inwood (2009, p. 88), “Heidegger traduz *logos* como “o (poder da) fala” em vez de ‘razão.’”

mesmo que apenas “consciência” e, portanto, deve ser também compreendida historicamente e, igualmente, implicar o reconhecimento prévio de que o elemento histórico deve compor a própria consciência, razão pela qual já se afirmou anteriormente que toda consciência hermenêutica deve conter em si uma consciência histórica, ou seja, que a compreensão de ser “*aí*” se mobiliza historicamente. Por outro lado, no termo consciência histórica deve haver a intenção de devolver à noção de “consciência” o elemento histórico e finito. Exatamente por isso, na “posição de partida de *Ser e Tempo*”, segundo a qual ser-*aí* se “compreende em vista de seu ser”, “a autoconsciência é em todas as suas formas o oposto extremo de uma autoconsciência e de uma posse de si mesmo” (GADAMER, 2009, p. 152), o que, porém, não significa ausência de consciência, mas antes, exatamente o oposto, a consciência, sendo hermenêutica e histórica, nunca se torna uma plena autoconsciência e, portanto, “não há nenhuma consciência, em cuja presença a história seria suspensa em concebida. Em toda ampliação infinita da própria vida por meio da compreensão da história, a compreensão mesma permanece algo histórico e finito” (GADAMER, 2009, p. 191). E que, sendo assim, “se eu sei, também posso saber que eu sei. Esse movimento da reflexão é infinito. Para a autoconsciência histórica, porém, isso significa que o homem histórico que procura sua autoconsciência transforma justamente com isso constantemente o seu ser” (GADAMER, 2009, p. 190).

Mas em que consiste essa transformação, na medida em que, “‘Ser’ não precisa ser compreendido apenas como aquilo de que eu estou consciente de que está *aí*”? (GADAMER, 2009, p. 105) Ela consiste na descoberta de que “segundo a coisa mesma, isso apontava para o fato da constituição ontológica do *ser-aí* não se consumir na “autoconsciência”, mas se compreender como ser finito com vistas ao seu ser-no-mundo” (GADAMER, 2009, p. 117).

De fato, durante a assim chamada virada hermenêutica da fenomenologia, o elemento da linguagem foi tematizado originalmente de maneira explícita no pensamento de Heidegger a partir dos conceitos de hermenêutica e faticidade. Isso significa que o elemento finito deve compor a abertura do *Dasein* posto que, “‘*Ser*’ *fala sempre historicamente*” (HEIDEGGER, 2006b, p.60) e que *Dasein* “não consiste na tentativa sempre ulterior de se colocar diante de si mesmo em meio a tornar-se consciente de si. Ele é muito mais uma dação que se lança para além, e, em verdade, não apenas para suas representações” (GADAMER, 2009, p. 105).

O que se pretende com isso é demonstrar que ser histórico constitui uma determinação ontológica do *Dasein* que se autocompreende em sua finitude e que, o próprio compreender é, também, finito. Nesse sentido, sobre as ideias de finitude, de hermenêutica e de faticidade, o homem se descobre finito não apenas nos limites de sua consciência de si, de sua autocompreensão, mas igualmente como limite do compreender em geral. É por isso, portanto, que a dimensão finita constitui a abertura do *Dasein* e, igualmente, a própria experiência fundamental da verdade que coloca o *Dasein* em seu “aí”, em seu poder ser próprio e que, assim sendo, pode reivindicar o *Dasein* nessa propriedade. Por isso, segundo Heidegger, o acontecer histórico do *Dasein* é o *como* de sua reivindicação enquanto ser-no-mundo, posto que,

História não significa para nós o passado; pois esse é justamente o que já não acontece. História também não é, e muito menos, o simples presente, que também nunca acontece mas apenas “passa”, aparece e desaparece. História entendida, como acontecer, é o agir e sofrer pelo presente, determinado pelo futuro e que assume o pretérito vigente. O presente é justamente o que, no acontecer desaparece.

Nossa existência se integra em sua história no pleno sentido da palavra e é chamada a ter uma consciência histórica e uma decisão dentro da história. E isso não ocorre, como corolário, no sentido de uma medida útil para a moralidade e concepção do mundo, mas essencialmente no sentido de ser a posição fundamental e a atividade da investigação em si mesma, em sua essencialização, histórica: está e se sustém no próprio acontecer. Desenvolve-se a partir e em fundação dele. (HEIDEGGER, 1987, p. 70).

Com isso, ser histórico compõe de maneira determinante a abertura do *Dasein* enquanto *ser-no-mundo*, apresentando-se como um tipo de acontecimento fundamentalmente diferente da verdade moderna que, rigorosamente é, em seu caráter radicalmente transcendente, majoritariamente indiferente à dimensão ontologicamente histórica do *Dasein* e que, por isso, “o que se realizou em Heidegger sob o apelo à historicidade do ser-aí, portanto, foi em última instância uma recusa radical ao idealismo” (GADAMER, 2012, p. 292), visto que,

é a partir de Descartes que se vê a *essência do eu na consciência*. O eu é o que se sabe de si mesmo; este estar consciente de si mesmo determina o ser do si-mesmo. A consequência natural dessa determinação é que o eu se dissolve num feixe de representações. Estas permanecem assim, mesmo que todas elas ordenem para um pólo só, o chamado pólo do eu, donde elas se

irradiam. Nem o agir, nem mesmo a decisão nem até o caráter fundamental da historicidade e da dependência essencial do homem em relação com a co-presença dos outros homens serem aqui de princípio e arranque para si mesmo. O caráter pontual, sem história nem espiritualidade, do eu cartesiano corresponde inteiramente ao que o primado do pensamento matemático decide *a priori* sobre seus possíveis objetos. (HEIDEGGER, 2007a, p. 57-58).

Dessa forma, a questão referente à expressão *consciência histórica* deve visar o acontecimento histórico do ser do *Dasein* em sua abertura e, da mesma maneira, ao fato de que, o assumir-se em sua propriedade, como visto anteriormente, enquanto ter-se “*aí*” é igualmente assumir-se em sua faticidade. Não por acaso, “a estrutura hermenêutica do ser-*aí* não deve ser pensada a partir apenas do caráter de projeto, mas ela se encontra no espaço entre projeto e caráter de jogado” (GADAMER, 2009, p. 211), e que, portanto, é o acontecer histórico do ser e o fato de que ser acontece historicamente que deve ser visado na estrutura de abertura. É na dimensão entreposta entre projeto e ser-lançado que se dá a abertura do *Dasein* e que, também por esse motivo, é que o *Dasein* pode se compreender historicamente, posto que, ser histórico pertence ao ser do *Dasein* e, igualmente, a possibilidade de se compreender enquanto ser histórico, ou seja, historicamente.

Dessa maneira, o que se tem em vista é também a compreensão dos conceitos de *contemporâneo* e, de maneira derivada, de *contemporaneidade*. Para a presente dissertação, contemporâneo não é apenas e fundamentalmente o período específico da história convencionado e iniciado formalmente com a Revolução Francesa em 1789 e que se mantém até os dias atuais, mas igualmente, *contemporâneo*, deve ser entendido como uma possibilidade em todo e qualquer momento histórico, significando, antes, uma maneira de relação com o caráter histórico do ser do *Dasein* em seu saber-se histórico. *Contemporâneo*, portanto, possui uma dupla significação, sendo, por um lado, aquilo que se tem em vista com a expressão *consciência histórica* que implica, sobretudo, um *como* possível de se ter “*aí*” e um aspecto positivo da própria abertura do *Dasein*, visto que, como acentua Heidegger, compreender-se historicamente é o essencializar-se do próprio acontecer histórico e do ser histórico do *Dasein*. Assim, tal como afirma Giorgio Agamben,

A contemporaneidade é, pois, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele. Mais exatamente, é “essa relação com o tempo que adere a este, por meio de uma defasagem e de um anacronismo”. Os que coincidem de um modo excessivamente absoluto com a época, que concordam perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, justamente por essa razão, não conseguem vê-la, não podem manter seu olhar fixo nela. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Por outro lado, a questão da historicidade é a questão do próprio acontecer histórico do Ser e, de maneira derivada, também, de nosso tempo. Contemporâneo também deve, portanto, designar a característica fundamental de nossa época, marcada, sobretudo após Hegel, pelo signo de uma consciência historicamente constituída. O declínio e dessacralização do mundo e das temáticas absolutas é a marca desse processo, tal como reconhece Nietzsche na segunda de suas *Considerações Extemporâneas*, segundo a qual, “nenhuma geração viu ainda um espetáculo tão inabarcável como o que a ciência do vir-a-ser universal, a história, mostra agora”, “esse evento espiritual” que “se produziu na alma do homem moderno” (NIETZSCHE, 1999, p. 278).¹⁴ Um acontecer que abarca por meio de um processo histórico, todo o Ocidente. A contemporaneidade do atual Período Contemporâneo tem, dessa maneira, suas origens na modernidade e na crise de fundamentos que se tornou seu próprio acontecer histórico, uma crise em curso, desde a separação da noção de verdade do elemento histórico radicalizado no pensamento de Descartes e que, com o fim da modernidade é reagrupado novamente no âmbito do pensamento ocidental com o historicismo hegeliano, que, no conjunto de seu sistema abre caminho para “a verdade que a consciência histórica anuncia”, mas, que implica, por fim, a pergunta,

¹⁴ Verdadeiramente, Heidegger tem uma proximidade fundamental à posição legada pelo historicismo pós-hegeliano, ao menos, nas décadas de 1920 e 1930. Como é possível ler em uma passagem determinante de seu famoso curso apresentado em 1921 e 1922, *Interpretações fenomenológicas sobre Aristóteles*, em que se lê: “Em nosso *Dasein*, hoje, nós somos diferentes de qualquer geração anterior a nós, sem levar de imediato em consideração todo principal, simplesmente pelo fato de que somos o porvir do anterior, como nenhuma geração anterior a nós, e que somos tal em um sentido bem próprio, na medida em que temos junto a nós mesmos uma *consciência histórica* expressa (com as possibilidades metodológicas de execução correspondente) dessa realidade, vivemos nessa consciência, vemo-la em nós mesmos, com ela e a partir dela vemos ou esperamos o futuro” (HEIDEGGER, 2011, p. 83). Como testemunha Gadamer, “Heidegger parece pretender para si uma genuína autoconsciência histórica, sim, mesmo uma autoconsciência escatologicamente marcada. [...] Por outro lado, o acolhimento da história no próprio ponto de partida filosófico, algo que Heidegger parece compartilhar com Hegel e, em segundo lugar, a dialética secreta e não desvelada, que está entranhada em todos os enunciados essenciais de Heidegger. [...] Em verdade, não se encontra jamais em Heidegger nada sobre aquela necessidade de progresso histórico, que constitui o brilho e a miséria da filosofia hegeliana. Para ele, ao contrário, a história lembrada e suspensa no saber absoluto, isto é, no presente absoluto, é precisamente o sinal prévio do mais radical esquecimento do ser, no qual a história mundial da Europa entrou no século pós-hegeliano.” (GADAMER, 2012, p. 308).

O que é, contudo, a consciência histórica, esse novo sexto sentido do homem? Ela traz para o homem uma ampliação grandiosa de seu mundo – em torno de todos os mundos que já existiram e que ele compreende. Ou será que ela significa muito mais justamente a “perda” do mundo, uma vez que ela ensina o homem a olhar para o mundo com mil olhos? (GADAMER, 2009, p. 189).

2 ARTE, CONTEMPORANEIDADE E CONSCIÊNCIA HISTÓRICA

O presente capítulo objetiva situar o panorama histórico inaugurado com a Modernidade a partir do legado fundamental do pensamento de Kant e Hegel, bem como situar o horizonte fundamental dessa questão no que tange a arte. Essa relação desdobra-se sobre o domínio da consciência estética que, em todo caso, liga-se diretamente à ideia moderna de consciência. O que se coloca em questão, porém, é abordar o panorama geral em que a trajetória histórica do pensamento no Ocidente transfigura a relação de acesso ao ente que perde seu caráter de unidade e passa a ser compreendido por meio de um conjunto de atributos e faculdades articuladas. Esse processo que se inicia por meio da hegemonia da consciência, reduz a verdade à relação de adequação entre consciência e representado, sujeito e objeto e, ignora o fato de que, algo já deve ter se aberto para que possa ser determinado na consciência. É essa experiência de abertura que se pretende retomar a partir de uma análise do desenvolvimento da compreensão histórica da arte na modernidade. O traço distintivo desse processo na arte pode ser percebido por meio da própria noção de consciência estética como conjunto gradual de critérios desenvolvidos para a compreensão e acontecimento da verdade na arte. De fato, a compreensão que regula a discussão específica no campo das artes não representa em sentido algum uma autonomia em relação ao desenvolvimento da modernidade, mas antes, explicita de maneira contundente a validade geral desse processo. Em outras palavras, a tentativa empreendida pela modernidade que desde Descartes procurou estabelecer o conhecimento e compreensão humanas em bases científicas inabaláveis terminou por, ao fim desse processo, encontrar apenas a falta de solidez que caracteriza a empreitada moderna. Não por acaso, Clement Greenberg pôde chamar a modernidade de *era da autocrítica* na medida em que, a construção das ciências e campos de conhecimento positivo procurou, por meio de uma reforma radical e insistente de suas premissas, cravar bases cada vez mais solidadas, terminando, porém, por levar a modernidade a uma profunda crise das ciências e, igualmente, da própria ideia de *verdade*.

2.1 KANT E HEGEL E O PRIMADO DO JUÍZO E DA CONSCIÊNCIA ESTÉTICA

O processo iniciado pelo domínio da verdade sob a noção de consciência como signo da modernidade ao longo da trajetória ocidental, fez com que, as questões referentes à apreciação artística seguissem orientadas, de diversas maneiras, pelo primado da questão estética e da sua relação com a natureza, com o belo natural e com a questão do belo em geral. Essa perspectiva que orientou a maior parte da compreensão histórica no campo das artes passou recentemente por uma profunda e violenta cisão, cuja base decorre da superação do primado da consciência estética enquanto centro de gravidade da arte e que, desde a primeira metade do século XX, parece formular um novo paradigma no campo artístico. Esse novo paradigma está ligado ao fim da primazia da interpretação estética da arte a partir do conceito de consciência da Idade Moderna e de seu poder de mobilização espiritual causado pela transformação desencadeada pela transição do racionalismo e esquematismo filosófico, em especial após Kant e Hegel, para o domínio da linguagem e do historicismo, levado a cabo pelo desenvolvimento do modelo de consciência histórica moderna que, como mencionado, nas primeiras décadas do século passado, passou a constituir um embate para a filosofia naquilo que ficou conhecido entre os pensadores analíticos como “*linguistic turn*” e que, na filosofia continental, sobretudo na Alemanha, floresceu com o historicismo pós-hegeliano e a chamada *virada hermenêutica*, causando, assim, uma nova relação com o corpo filosófico anterior e com o domínio do arcabouço conceitual legado da modernidade e, gradualmente, transacionando o embate filosófico e artístico corrente para a questão da linguagem que, em linhas gerais, passa a constituir o corpo central da discussão filosófica e artística atual, revisando e recolocando considerações fundamentais que nortearam a tradição ocidental, sobretudo, após o fim gradual da hegemonia da consciência estética no âmbito da compreensão artística que, como demonstra Hegel, passa ao domínio explícito como sistema filosófico na Alemanha desde a metade do século XVIII com *A Estética* de Baumgarten (HEGEL, 2009, p. 13). Um domínio possível, graças ao corpo conceitual que se instala em definitivo a partir do pensamento de Descartes e sua subsequente hegemonia no panorama de pensamento no Ocidente,

domínio que durará até a recolocação do horizonte histórico no pensamento de Hegel e que terminou por ferir mortalmente a colocação da filosofia no âmbito de um conhecimento absoluto que tivesse na consciência, a força motriz desse processo.

De fato, o domínio da crítica e da consciência estética que chega ao ápice em Hegel, eleva a estética a uma ciência específica que constitui a própria via de acesso à verdade e ao sentido da arte, sendo a estética, nessa via, a ciência introdutória à filosofia do belo e, notadamente, constituição de sua substância (HEGEL, 2009, p. 5). Na tradição, a virada da apreciação artística por meio da crítica e da consciência estética figura gradualmente como momento de transição na história da arte ocidental marcada, sobretudo, pelo homem de gosto e, ao mesmo tempo, por uma filosofia da arte, ou melhor, da arte enquanto problema filosófico, de pensamento. Com o amadurecimento da consciência estética, a arte passa a ser concebida por meio de um complexo jogo esquemático que tem por objetivo não apenas validar sua fundamentação no campo social, mas, principalmente, compreender a arte a partir de uma autodeterminação de sua natureza que, nesse caso, se daria como ciência do belo. Nessa compreensão da estética, Hegel apresenta a filosofia da arte como um campo específico da filosofia em geral, embora reconheça que a estética e a filosofia da arte formem uma ciência específica, constituindo, concomitantemente, “um capítulo necessário da filosofia”, uma vez que, para ele “o conceito de belo e de arte é um pressuposto advindo do sistema da filosofia” (HEGEL, 2009, p. 8). Para Hegel, filosofia da arte é filosofia do belo e, estética, a ciência das sensações, do belo, importando, porém, o conceito de arte que deve ser elucidado a partir dessas premissas (HEGEL, 2009, p. 13).

O arranjo filosófico hegeliano que reintroduz o horizonte histórico novamente no questionamento ocidental representa, porém, algo drasticamente distinto da abordagem anterior de maior impacto na tradição filosófica, a saber, a que foi empreendida por Kant, sobretudo, em sua *Terceira Crítica*, segundo a qual, como expressa Benedito Nunes, é o “qualitativo estético aplicado ao juízo do gosto, concernente ao belo” (NUNES, 1999, p. 107) que fundamenta a apreciação artística, entendendo, porém, que, para Kant, “o juízo do gosto não é conhecimento e, de qualquer forma, ele não é arbitrário” havendo aí “uma petição de universalidade, na qual pode se fundamentar a autonomia do âmbito estético” e, portanto, uma “ressonância misteriosa entre beleza da natureza e a subjetividade do sujeito que julga” (GADAMER, 2009, p. 339), o que, para Hans-Georg Gadamer (2012, p. 77), faz com que o gosto comece a ser entendido como

uma “capacidade de discernimento espiritual”, embora, não no sentido de aprender a reconhecer algo como belo, mas, principalmente, “considerar o todo ao qual deve concordar tudo o que é belo” (GADAMER, 2012, p. 78).

Nesse ponto, estética, juízo e natureza, passam a formar pela primeira vez para a modernidade uma confluência naquilo que se compreende por belo. Uma relação que, a princípio, pode ser identificada como cânone fundamental da experiência artística em sua gênese grega, notória, por exemplo, na *Poética* de Aristóteles, texto em que a obra de arte é entendida a partir da sua relação mimética, ou *mimesis* e, segundo a qual, a arte imita a ação, não enquanto simples simulacro, mas antes, enquanto verossimilhança, perspectiva que inaugura as premissas fundamentais da arte ocidental, conferindo a ela, não só um aspecto pedagógico, mas em especial, a possibilidade de representar o natural e, dessa maneira, o universal, tal como Aristóteles afirma na famosa passagem de sua *Poética*;

O ofício do poeta não é descrever coisas acontecidas, ou ocorrência de fatos. Mas isso quando acontece, é segundo as leis da verossimilhança e da necessidade. [...] A ideia de universal é ter um indivíduo de determinada natureza, em correspondência às leis da verossimilhança e da necessidade. (ARISTÓTELES, 2015, p. 14)

Sendo assim, estabelecem-se dessa maneira os fundamentos entre o conhecimento artístico e o universal que ele exemplifica, visto que, como demonstrou Gadamer (2012, p. 169), “o sentido de conhecimento da *mimesis* é reconhecimento”, princípio que atravessará a história do Ocidente e levará a junção entre estética e natureza, base da doutrina kantiana, segundo a qual “a genialidade da criação corresponde uma genialidade da compreensão” (GADAMER, 2012, p. 100), levando Kant a unir as noções de gênio e a noção aparentemente inconciliável de gosto na tentativa de, objetivamente, superar as implicações meramente subjetivas na determinação de critérios para a apreciação estética, porque, como reconhece Kant,

O princípio determinante do juízo está no conceito daquilo que pode ser considerado como substrato suprassensível da humanidade. [...] Somente o princípio subjetivo, isto é, a ideia indeterminada do suprassensível em nós, pode ser mostrado como a única chave para explicar essa faculdade cujas

fontes permanecem ocultas para nós; mas não é possível torná-la compreensível de nenhum outro modo. (KANT, 2012, p. 183).

Essa perspectiva religa com grande proximidade o juízo estético em Kant e os princípios que regulam a *mimesis* aristotélica em um conhecimento de pretensões universais e em uma relação com o belo natural o que, como se verá, porém, é determinado pela reapropriação do conceito de *physis* entendido na tradição moderna, fundamentalmente, como natureza e que, em Kant, segundo Benedito Nunes, faz com que,

[...] na crítica do Belo, na discussão do juízo do gosto – sua universalidade, suas antinomias – chega-se a classificação e justificativa da própria Arte em face da natureza: O Belo aí tratado como Belo natural. Foi o que os românticos aproveitaram (Schlegel, Novalis, Schelling etc.), considerando como uma capacidade de conhecimento específica da própria arte, por oposição a ciência. Se na ciência não há gênio (Schlegel), essa noção de gênio [Kant] respaldou a transferência da produção artística do plano da *mimesis* (tomada no sentido clássico) para o plano da criação. (NUNES, 1999, p. 109).

De fato, tanto para Aristóteles quanto para Kant, o que existe é um processo de reconhecimento de parâmetros universais. Em Aristóteles, por verossimilhança, em Kant, como horizonte suprassensível, ou seja, transcendental, que liga a realidade subjetiva a seu reconhecimento no universal, fornecendo-lhe os parâmetros. Apesar disso, a questão da *mimesis* em Aristóteles ocorre em conformidade com a questão da *práxis* e sob a compreensão da *physis* em um sentido completamente diferente do conceito habitual de natureza para a filosofia moderna que orienta a compreensão de Kant. Assim, conforme esclarece Gerd Bornheim em relação à compreensão de Jaeger,

Jaeger diz que a *physis* designa o processo de surgir e desenvolver-se, razão pela qual os gregos a usavam frequentemente como um genitivo. E acrescenta Jaeger: Mas a palavra abarca também a fonte originária das coisas, aquilo a partir do qual se desenvolvem e pelo qual se renova constantemente o seu desenvolvimento; com outras palavras, a realidade subjacente às coisas de nossa experiência. [...] A palavra *physis* indica aquilo que por si brota, se abre, emerge, o desabrochar que surge de si próprio e se manifesta nesse desdobramento, pondo-se no manifesto. Trata-se, pois, de um conceito que nada tem de estático, que se caracteriza por uma dinamicidade profunda, genética. [...] Nesse sentido a *physis* encontra em si mesmo a sua gênese; ela

é arké. O princípio de tudo que vem a ser. O pôr-se no manifesto encontra na *physis* a força que leva a ser manifesto. Por isso pode Heidegger dizer que a '*physis* é o próprio ser, graças ao qual o ente se torna e permanece observável'. (BORNHEIM, 2002, p. 12).

Portanto, apesar de Kant reconhecer a relação entre gosto e natureza e compreender essa relação como um prazeroso interesse de origem suprassensível que fornece ao juízo seus parâmetros, em Aristóteles a questão é já orientada pela noção do Ser compreendida como *physis* enquanto surgimento que vigora e se faz presente. Portanto, não se trata da questão do gênio capaz de, por meio de uma habilidade cognitiva que compõe o traço distintivo da criação artística, reconhecer a natureza em conformidade com o juízo, ainda que o sucesso de uma empreitada artística *subentenda* o discernimento no processo de criação, não o ligando, porém, à noção de gênio presente em Kant e, graças a ele, entre os Românticos. Se por um lado, Aristóteles reconhece a *mimesis* por seus efeitos, tal como demonstrado por meio de sua famosa análise da tragédia em sua *Poética*, por outro, Kant reconhece a arte pelo gênio de seu criador, restando de proximidade, por fim, o elemento de reconhecimento do *eu* no *universal*.¹⁵ Em todo caso, esse arco de proximidades regula a dinâmica da trajetória artística ocidental em que a estética passa a ocupar um papel relevante na crítica e entendimento da arte, formando, de fato, um conjunto de premissas prévias que orientariam e determinariam a atividade artística, cuja função consiste em tornar a ação universal por uma relação de verossimilhança com a natureza, fornecendo um horizonte normativo para a

¹⁵ Embora formalmente a interpretação de Benedito Nunes satisfaça, em linhas gerais, a notória relação entre arte e *mimesis* em Aristóteles, as consequências estritamente negativas que ele retira dela em relação a Kant, segundo a qual "A obra nada imita do real, porque, espelho do EU, de sua verdade, introduziria, contra a ordem causal da natureza, um permanente elemento de novidade" - (NUNES, 1999, p. 109) – merecem uma ressalva. De fato, segundo Aristóteles, "o poeta deve ser mais um criador de narrativas [...] na medida em que é poeta devido à imitação [*mimesis*], e esta sua imitação é das ações [...] e é com base na probabilidade que o poeta cria a partir deles (ARISTÓTELES, 2015, p. 56). Em sua tradução, Edson Bini chama atenção para o fato de que, nessa passagem, Aristóteles use o termo ποιητην (*poiten*) que indica, ao mesmo tempo, tanto o poeta em sentido específico quanto o ato genérico de criar, criação. (ARISTÓTELES, 2015, p. 56). Sendo assim, embora obviamente Aristóteles não pense na noção de gênio e no ato de criação enquanto ato de gênio, o processo de subjetividade de criação que discerne e reconhece o universal é *necessariamente* presente no poeta, uma vez que, o poeta é poeta devido a *mimesis*, ou seja, devido a sua capacidade de conhecer e de reconhecer o universal em sua atividade, em sua criação. Assim, todo aquele processo específico à arte enquanto atividade de gênio em Kant está presente, também em Aristóteles. Aquilo que dignifica a atividade do gênio Kantiano e compõe a capacidade específica da própria arte é apenas *necessária* ao poeta aristotélico. Com relação a essa questão, ver a passagem já citada da *Poética* (pág. XX). A análise da Tragédia empreendida por Aristóteles – (ARISTÓTELES, 2015, p. 60) - também demonstra a necessidade de se compreender o agir poético a partir da *mimesis* pensada, como já mencionado, enquanto reconhecimento, ou seja, auto reconhecimento (em relação ao universal possível).

determinação edificante e moral do belo, algo que Kant parece ter sustentado radicalmente, visto que,

O interesse pelo belo na natureza é, portanto, “moral por parentesco”. Na medida em que percebe a coincidência não intencional da natureza com o nosso prazer, independente de qualquer interesse, junto com uma maravilhosa conveniência da natureza para conosco, esse interesse aponta-nos como fim último da criação, a nossa “determinação moral. (GADAMER, 2012, p. 93).

Apesar disso, como afirma Giorgio Agamben, o surgimento do homem de gosto enquanto mediador estético, não significou para a arte um ganho substancial de receptividade ou projeção social, mas ao contrário, deu os primeiros passos na criação de uma espécie de esquematismo intermediário entre obra e apreciação. Um *medium* que se instala quando

[...] passamos a considerar mais de perto a figura do homem de gosto, nos damos conta, com surpresa, de que o seu aparecimento não corresponde, como poderíamos muito bem esperar, a uma mais ampla receptividade do espírito em relação à arte ou a um interesse maior por esta e que a mudança que se verifica não resolve simplesmente em uma purificação da sensibilidade do espectador, mas envolve e põe em questão o próprio estatuto da obra de arte. (AGAMBEN, 2012, p. 38-39).

Um estatuto que será colocado em questão na medida em que

A obra de arte não encontra mais, de fato, o seu fundamento – como no tempo em que o artista estava ligado, em identidade imediata, à fé e às concepções de mundo – na unidade da subjetividade do artista com seu conteúdo, de modo que o espectador possa imediatamente encontrar nela a verdade mais alta da própria consciência, isto é, o divino. (AGAMBEN, 2012, p. 85).

Um novo paradigma que, como já aludido, será pensado por Hegel de forma determinante a partir das noções de história e consciência histórica que passam a ocupar o horizonte de compreensão humana e de suas atividades no tempo. Ainda que próximo

às prerrogativas gerais da perspectiva kantiana, Hegel propõe outra interpretação da arte que passa a não se focar mais no interesse moral advindo do belo da natureza, visto que, embora reconheça a relação entre a tarefa da arte e o belo natural, Hegel subverte a relação entre arte e natureza, demonstrando que a estética e o belo artístico não são simples representações do belo natural, mas antes, contêm algo de superior, uma vez que, como defende, na obra e na atividade artística, o espírito reconhece a si mesmo. A natureza não é mais o parâmetro universal transcendente do belo, mas que,

julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. (HEGEL, 2009, p. 4).

É o espírito e sua produção e autorrepresentação no tempo que começam a determinar a dignidade da produção artística, já que, a própria arte começa a ser reconhecida enquanto encontro do homem consigo mesmo, retirando o primado do belo natural em um rearranjo que visava agora ao homem e à sua formação espiritual, ainda que, o tema dos critérios de belo e a própria possibilidade de reconhecimento do belo na natureza continuassem em voga, porém, subordinados ao espírito, uma vez que

[...] o que justifica que a natureza “esteja contida por sua substância no espírito” é a indeterminação que se apresenta o belo da natureza ao espírito que a interpreta e entende. [...] É assim que a estética hegeliana assenta-se totalmente sobre o ponto de vista da arte. Na arte o homem se encontra consigo mesmo, o espírito como espírito. (GADAMER, 2012, p. 149).

Com isso, Hegel avança para além da simples fundamentação estética em sua relação com a natureza como critério e sentido da arte, reconhecendo que, de alguma maneira, a arte deve servir ao homem em seu processo de encontro consigo mesmo e que o artista

[...] está acima das formas determinadas e configurações consagradas, movendo-se livre por si, independentemente do conteúdo e das concepções nas quais o sacro e o eterno se encontravam, antes, frente à consciência. [...] Hoje não há nenhuma matéria que esteja em si e por si acima dessa relatividade, e, mesmo que estivesse, pelo menos não há nenhuma

necessidade absoluta pela qual deva ser a *arte* a representa-la. (HEGEL, 2009, p. 676).

Desse ponto em diante, Hegel dá os primeiros passos para a reintrodução do elemento histórico na dimensão da consciência, desenvolvendo uma leitura que, aos poucos, faz a transposição da consciência novamente para a unidade entre consciência estética e consciência histórica e,

[...] de forma extraordinária o conteúdo de verdade presente em toda experiência da arte é reconciliado com a consciência histórica. Com isso, a estética torna-se uma história das cosmovisões, isto é, uma história da verdade, tal qual se retrata no espelho da arte. (GADAMER, 2012, p. 150).

Portanto, a dinâmica de transição do domínio da consciência estética que se fez presente na trajetória da arte ocidental move-se gradualmente em direção a um ganho de consciência histórica que, termina por minar gradualmente os esforços do pensamento da Idade Moderna em direção ao rigor de uma ciência absoluta. Com Hegel, como bem demonstra Gadamer, tem início uma espécie de metanarrativa que abarca os diferentes momentos históricos, superando dessa maneira a perspectiva engessada do belo natural enquanto horizonte normativo da compreensão artística. Até Kant, a dimensão estética em sua relação com o belo regulava toda possibilidade positiva da produção artística uma vez que havia uma correlação imutável entre o gosto e o belo expresso artisticamente enquanto refinamento cognitivo e espiritual e o belo apreensível na natureza, uma relação que, já se configurava desde a formulação aristotélica da arte em sua *Poética*, levando, por fim, à posição ambígua de Hegel que, apesar de reconhecer a multiplicidade histórica que suplantava toda a pretensa objetividade de uma consciência estética, terminou refreada por uma teoria de aspecto teleológico fundada em uma meta de progresso para a verdadeira arte (GADAMER, 2012, p. 150). Dessa maneira, a constante atualidade do momento histórico perde significado e a história, assim como a própria consciência histórica descoberta por Hegel perde força e é relegada ao patamar de estágios dentro de uma lógica geral de progresso.

De fato, Hegel substitui o aspecto transcendental dos parâmetros expressos na natureza por uma lógica geral de progresso histórico e, por fim, termina substituindo até mesmo

a fruição estética por um esquematismo que ocupa o lugar intermediário entre a obra e a experiência. A desintegração da verdade estética da obra ocorre na medida em que a experiência é suplantada por um sistema de critérios rigorosamente estabelecidos no julgamento artístico. Não por acaso, Agamben pode afirmar que

Hegel observa que a obra de arte não traz à alma a satisfação das necessidades espirituais que épocas precedentes tinham encontrado nela, porque a reflexão e o espírito crítico se tornaram tão fortes em nós que, diante de uma obra de arte, não buscamos tanto penetrar em sua íntima vitalidade, identificando-nos com ela, quanto nos dar dela uma representação segundo o esqueleto crítico fornecido a nós pelo juízo estético. (AGAMBEN, 2012, p. 76).

Em termos radicais, o historicismo e a consciência histórica pós-hegeliana que assentavam a dimensão histórica como elemento constitutivo do acontecimento estético na arte, levaram à situação concreta que abre, em definitivo, a necessidade de re colocação da questão da verdade da arte e da experiência artística, visto que, “a busca de um significado absoluto devorou todo significado para deixar sobreviver apenas signos, formas privadas de sentido” (AGAMBEN, 2012, p. 31), dando início a um processo que, tanto na filosofia quanto na arte, fundamentou uma ampla revisão dos paradigmas estéticos e daquilo que se entendeu por verdade na arte, e que, já não podia mais ser explicado pelo esquematismo predominante até o século XIX e pela noção de finalidade de progresso histórico, uma vez que, embora os princípios do historicismo hegeliano tenham dado início ao caminho para a escalada da historicidade constitutiva na experiência da verdade, seria necessário ainda avançar redefinindo a apropriação positiva da arte a partir de uma nova perspectiva que fosse capaz de dar significado ao caráter sempre novo da experiência com a arte. Uma dimensão interpretativa que não deveria surgir de formulações teóricas, mas antes do próprio exercício livre daquilo que se experimenta na experiência com a arte. Nesse sentido, é exatamente essa a objeção pretendida inicialmente por Heidegger. Na experiência com a verdade da arte está em jogo não uma apropriação plena pela consciência, mas, antes, um acontecimento da verdade. A modernidade em sua expressão de rigor máximo com Kant e Hegel deixa transparecer o caminho e a direção do pensamento iniciado com Descartes. A busca por rigor, por efetivamente transformar o conhecimento humano em uma ciência de fundamentação absoluta terminou por revelar o contrário. O sucesso da

empreitada moderna é, portanto, o seu malogro, o fracasso em que a filosofia vem tentando “desde Descartes, desde o começo da modernidade, elevar-se ao patamar de uma ciência, da ciência absoluta” (HEIDEGGER, 2006a, p. 2), mas que terminou, por fim, implodindo o edifício iniciado pelo domínio da consciência, forçada a reconhecer seus limites no horizonte da história.

Portanto, segundo a necessidade de superação da primazia e do domínio da dimensão da consciência estética sobre a interpretação e valor das artes em geral, bem como a refutação do aspecto ambíguo do historicismo hegeliano que, apesar de reconhecer a multiplicidade de determinações históricas, insiste em uma narrativa progressista que culminaria na redução de toda a história da arte a degraus progressivos até a consumação da arte verdadeira, tem-se início uma grande virada que marca o estatuto da arte ao longo do século XX e que ganha clareza ao compreender que já não é possível “fazer justiça ao problema da arte partindo do ponto de vista da consciência estética” (GADAMER, 2012, p. 151), sendo necessário uma abordagem que possa

[...] corrigir a autointerpretação da consciência estética e ao recolocar a questão pela verdade da arte, a favor da qual testemunha a experiência estética. O que nos importa, portanto, é ver a experiência da arte de tal modo que venha a ser entendida como experiência. A experiência da arte não deve ser falsificada em nome da formação estética, não tendo neutralizado assim sua pretensão própria. (GADAMER, 2012, p. 151).

Com essa ampliação de prerrogativas interpretativas que assenta a dimensão histórica no domínio da verdade da arte, tal como Hegel havia previsto, passa a ser necessário demonstrar que toda compreensão excede a mera subjetividade, dando lugar a um jogo mais amplo em que a própria coisa interpretada dá algo a compreender nos limites de uma apropriação historicamente situada. Uma perspectiva que é apontada de maneira esquemática por Hegel com a introdução do aspecto histórico no âmbito da compreensão da arte e colocada em questão por Heidegger, já desde o princípio, ao defender a necessidade de revisar a tradição da interpretação da arte que se configurou como domínio da estética por meio do conceito de consciência dominante na modernidade e, separando a noção de obra de arte da ideia de uma simples coisa. Não porque a obra não seja constituída de uma simples coisa, mas antes, por ser algo *mais* do que a coisa que a constitui.

Tendo caráter de *obra*, aquilo que se abre na atividade artística não procura voltar-se para a constituição material de si mesma e tampouco encerrar-se no aspecto estético de si mesma, sendo necessária uma posição que junte, em um só tempo, a dimensão histórica e a dimensão estética a favor da arte.

Portanto, a arte revela por meio de sua experiência mais ampla uma situação nova e mais abrangente do que aquela pretendida pela primazia da consciência estética e, exatamente por isso, o desenvolvimento da interpretação artística já tomada por Kant enquanto filosofia da arte chega finalmente à posição de questionar seus próprios pressupostos, dando lugar a uma dinâmica interpretativa que excede a simples materialidade da obra e, com isso, toda determinação hermética que procura manter contida nas qualidades estético-materiais a verdade que fundamenta a obra. O primado da consciência estética cria não só um movimento de apreensão esquemático da arte, mas também limita a investigação adequada daquilo que há de positivo na experiência artística, à própria verdade da obra que

[...] ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta. O “sujeito” da experiência da arte, o que fica e permanece, não é subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte. (GADAMER, 2012, p. 155).

E que, portanto, a situação que começa a se desdobrar no campo artístico europeu já no fim do século XIX parece abrir um campo histórico-semântico de interpretação em que, o próprio estatuto da arte passa, gradualmente, a reivindicar um novo eixo de compreensão em que o contexto, a dimensão histórica, passa a ser parte constitutiva da obra e que, por fim, “o ser da arte não pode ser determinado como objeto de uma consciência estética, porque, por seu lado, o comportamento estético é muito mais do que sabe de si mesmo” (GADAMER, 2012, p. 172), passando a ser necessário, uma interpretação temporal da arte que demonstre a simultaneidade da experiência artística e a dimensão histórica e temporal da qual provém, acenando dessa maneira para uma compreensão histórica e sempre atualizada da obra e em que, a tradição e a história da apreciação artística passem a ser vistas pela primazia da experiência concreta do pensamento, subordinando as análises formais decorrentes das qualidades estéticas da obra a uma interpretação mais ampla que visa clarificar a totalidade da experiência da

arte e da obra. Justificando, portanto, a posição de Gadamer ao advogar que a “estética deve subordinar-se a hermenêutica” (GADAMER, 2012, p. 231), reconhecendo assim, que a simples primazia da estética não só é insuficiente como, quando tomada como único referencial interpretativo, inviabiliza a correta apropriação da verdade contida na obra, visto ser necessário levar em consideração seu aspecto histórico, sobretudo porque, por ser histórica e finita, a compreensão e a verdade possível aos homens se movem dentro da historicidade que constitui a interpretação humana.

2.2 ESTÉTICA E MODERNIDADE: A QUESTÃO DA AUTOCERTIFICAÇÃO DA ARTE

Se a estética enquanto fenômeno aponta em seu movimento histórico para o sistematismo de um ganho de consciência estética que, por sua vez, se resolve no ganho de consciência histórica, resta pensar em que medida, a estética, tal como já se desdobrava desde Kant, assinala para mais do que sabe sobre si mesma ou, em outros termos, de que maneira a estética se relaciona com o fenômeno geral da arte e constitui uma parte necessária, mas não suficiente da experiência artística. Por fim, como, em meio à dissolução da arte na linguagem e na história, a estética passa a ser compreendida de forma diferente de uma simples fundamentação de parâmetros universais em um sistema geral. De fato, como observa Georges Didi-Huberman,

Os grandes textos filosóficos sobre arte, tanto quanto me lembro, abrem quase todos, explicitamente ou não, uma perspectiva ética e política sobre o terreno das noções estéticas postas em obra. Isso é verdade para a Poética, de Aristóteles (Não há valor para a arte fora da pólis), como para De pictura, de Alberti (não há valor para a arte fora da dignidade cívica), para a Critica da Faculdade do Juízo, de Kant (não há valor para a arte que não coloque a questão teleológica e moral), como para a Estética, de Hegel (não há valor para a arte sem inscrição da história). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 2010-2011).

Portanto, se assim for, apesar da estética ter se constituído como domínio histórico no centro da interpretação ocidental da arte, parece claro que, por outro lado, a consciência estética se prova insuficiente para justificar a dignidade pretendida pela atividade artística em seu percurso. Desde o princípio, aquilo que se buscava na arte parecia exceder a dimensão estética em vista de outro objetivo. Se em Kant toda a análise estética e do gosto visava ao caráter teleológico da moral como ocorrência última da arte e, se em Hegel, o que se almejava era propriamente o Espírito e não a estética que a ele referenciava-se, faz-se necessário pensar de que maneira a estética sempre esteve a serviço de outras questões visadas anteriormente, servindo a essas, como percurso, ou seja, como meio para um outro fim que parece ser, mais especificamente, o centro de transição da estética para suas possibilidades positivas em termos de compreensão artística. A insuficiência da estética para satisfazer a verdade da experiência artística parece apontar para um processo de ruptura que possa liberar a arte para uma apropriação mais adequada de suas próprias reivindicações.

É, portanto, com a superação da estética como via privilegiada de acesso à arte que se inicia uma nova dimensão de compreensão cujos traços se fundamentam no reconhecimento dos limites da estética e do perspectivismo histórico que, por um lado, se dá por meio da linguagem e, do outro, pelos limites da própria compreensão histórica. O que se sucede, portanto, é justamente esse ganho de consciência histórica que transforma em definitivo a situação da arte desde o início do século XX, marcado por uma crise de fundamentos que promoveu uma ampliação da discussão sobre a natureza da arte. Essa discussão que ganhou especial visibilidade e repercussão no campo artístico, sobretudo com Duchamp, possibilitou à arte, problematizar a linguagem para além do campo da estética, tornando o processo da experiência com a obra, constituição da própria obra e, dessa maneira, um tipo de consciência explícita da linguagem como elemento da compreensão. De fato, conforme Luiz Camillo Osório,

Talvez a função simbólica da arte aponte justamente para esta qualidade flutuante do sentido, requerendo um engajamento interpretativo, uma disponibilidade interna e uma atenção empática que mudam nossa relação com as coisas. Deste modo, a arte é sempre algo aberto a tornar-se outra coisa, a inventar maneiras de ser distintas daquela que havia sido pensada pelo seu criador. Como disse Marcel Duchamp, o coeficiente artístico de uma obra é a soma entre aquilo que o artista quis fazer e não conseguiu e aquilo que ele não quis e surgiu. (OSÓRIO, 2014a, p. 118).

Com isso, a arte percorre a crise de fundamentos que constitui gradualmente o desenvolvimento da modernidade. Os *ready-mades* de Duchamp expõe essa mudança em que o contexto passa a ser determinante na análise da obra e, assim, expõe a mudança de paradigmas em que a consciência histórica e a linguagem ganham protagonismo na constituição da compreensão. Conforme Olgária Matos,

A imaginação estética contemporânea confronta-se a uma dupla questão: a exigência de autenticidade na reprodutibilidade técnica e a reprodutibilidade da criação artística - o que deu nascimento a duas formas híbridas de arte: a pop art e os ready-made. Sabe-se que Marcel Duchamp se valeu de um objeto qualquer encontrável em qualquer vitrine e, retirando-o de seu meio natural, o introduziu à força, por assim dizer, por uma espécie de “ato gratuito”, na esfera da arte. Por essa atitude produziu um efeito de estranhamento, fazendo passar um objeto do estatuto de reprodutibilidade técnica ao de autenticidade e unicidade estética: ‘enquanto os ready-made passam efetivamente da esfera do produto técnico à da obra de arte (como Duchamp e a bicicleta), a pop art se desloca do estatuto estético ao de produto industrial. Enquanto no ready-made o espectador confronta-se a um objeto que existia segundo o estatuto da técnica e que se lhe apresentava inexplicavelmente carregado de um certo potencial de autenticidade estética, na pop art o espectador encontra-se diante de uma obra de arte que parece despojar-se de seu potencial estético para, paradoxalmente, assumir o estatuto de produto industrial. (MATOS, 2009, p. 88).

Assim, Duchamp e, posteriormente a *pop art*, colocam sobre nova luz o estatuto da obra de arte em conformidade com o ganho de consciência histórica e linguística que fundamentam a modernidade na reivindicação de um novo estatuto para a arte e a obra de arte e, junto disso, acompanham a crise de fundamentos das ciências positivas que parece demonstrar a situação histórica do início do século passado, com o esgotamento das grandes correntes metafísicas, marcadas pela pretensão de universalidade fragilizada, resultando em um panorama que pode ser considerado a ruptura mais profunda na trajetória intelectual e filosófica do Ocidente (GADAMER, 2012, p. 33).

Com o advento da modernidade inicia-se, gradualmente, uma nova abordagem no todo da tradição artística, uma espécie de necessidade de revisão de fundamentos no campo das artes que, grosso modo, caminhava ao encontro do avanço histórico no processo de autocompreensão das ciências em geral. Como demonstra o crítico Clement Greenberg, com o advento do modernismo e, mais tarde, com o fim do século XIX, a arte parece passar por uma profunda crise fundacional decorrente do fato de que

A civilização ocidental não é a primeira a voltar-se para o exame de seus próprios fundamentos, mas a que levou mais longe este processo. Identifico o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica [...] (GREENBERG, 2013, p. 96).

Assim, Greenberg, que estuda a pintura moderna e contemporânea, parece formular uma visão histórica da arte centrada no processo de autocertificação levada a cabo desde o Iluminismo e em que as próprias premissas centrais das ciências passam a ser recolocadas radicalmente em questão. De fato, embora a autonomia da arte frente à ciência e, mesmo enquanto ciência específica não seja colocada em risco, a aplicação da autocrítica filosófica parece formular um novo paradigma que lança uma tendência generalizada, caracterizada por uma revisão de princípios, visto que, segundo Greenberg

A autocrítica Kantiana encontra a sua mais perfeita expressão na ciência, mais do que na filosofia, e quando foi aplicada à arte, esta mais do que nunca se aproximou do método científico – mais ainda do que no começo da Renascença. [...] Do ponto de vista da própria arte, a convergência do espírito com a ciência é meramente acidental, e nem a Arte nem a ciência dão uma à outra, ou reafirmam, nada mais do que sempre deram. O que a sua convergência mostra pertence a mesma tendência histórica e cultural da ciência moderna. (GREENBERG, 2013, p. 103).

O que, porém, constitui essa convergência no campo das ciências modernas e une a arte a essa crise de fundamentos já parecia claro no início do século passado. Segundo Arthur Danto, Greenberg tinha razão ao reconhecer que a história da arte moderna era baseada em uma premissa de purificação, de autoexame dos próprios pressupostos da arte em conformidade com um processo de compreensão de sua dimensão filosófica, traduzida como clareza e autodeterminação radical, dessa maneira

O modernismo é, assim, a era da autocrítica, seja na forma de pintura, na de ciência, de filosofia ou de moral: nada mais pode ser dado como certo, e dificilmente poderá causar espécie que o século XX seja a era por excelência das convulsões. A arte, como tudo o mais, é um espelho desse todo cultural. [...] Os impulsos internos do modernismo, tal como eram vistos por Greenberg, eram completamente fundacionalistas. [...] Portanto, a prática de uma arte foi, ao mesmo tempo, uma autocrítica daquela arte [...] “Pureza” significa “autodeterminação” (DANTO, 2006, p. 77).

Como aponta Danto em conformidade com Greenberg, o percurso histórico que afligia a arte decorria de uma origem comum ao avanço do modernismo. O processo histórico que ganhava contornos no início do século XX afeta de maneira geral o rigor dos próprios sistemas de explicação comum ao pensamento ocidental. Embora fosse verdade que a crise generalizada indicasse uma origem histórica comum ao todo do Ocidente, a saída proposta parecia repousar em um processo de autocrítica radical sobre os pressupostos que conduziam as ciências específicas. Greenberg reconhecia a partir de Kant que a arte precisava de uma revisão de seus fundamentos e, cada uma das ciências, a sua maneira, precisava passar por uma depuração radical, recolocando suas premissas sob uma nova luz. Esse processo não era de todo obscuro e, em uma famosa passagem de seu livro *O anticristo*, Friedrich Nietzsche chama atenção para um fato relevante na estrutura do conhecimento que, em grande medida, parece prever com precisão a situação das ciências em geral e da arte no século XX. Segundo o filósofo alemão, o avanço de um determinado campo científico, bem como a própria estrutura do conhecimento, parece relegar somente para o final, os pressupostos que, desde o princípio, o norteavam. De fato, como afirma Nietzsche, “as verdades mais preciosas são aquelas que se descobrem por último; porém, as verdades mais preciosas são os métodos” (NIETZSCHE, 2014, p. 47).

Essa perspectiva é extremamente significativa para demonstrar o processo de ruptura radical que caracterizou, por meio do modernismo, a transição do século XIX para o século XX, uma transformação que caracteriza o momento histórico dessa transição e que aponta para a abertura de uma nova percepção cujas implicações são sentidas até hoje, encontrando grande proximidade com o processo pelo qual, segundo Heidegger, as ciências avançam na medida em que se voltam sobre sua própria base. Tanto em Nietzsche quanto em Heidegger, o clareamento metodológico que se dá no percurso de desenvolvimento do conhecimento de uma determinada ciência abre a possibilidade de uma constante volta e um constante descobrimento de suas próprias premissas e, exatamente por isso, já em *Ser e Tempo*, Heidegger parece traçar a crise das ciências do início do século XX a um profundo processo de autodestruição que, ocorre na medida em que os fundamentos de uma determinada área se tornam, gradualmente, mais claros

para ela mesma, o que, segundo ele, parece determinar positivamente e de maneira irrevogável, a própria estrutura de “avanço” das ciências positivas¹⁶, visto que

O efetivo “movimento” das ciências ocorre na revisão mais ou menos radical dos seus conceitos fundamentais, revisão que não é transparente para elas mesmas. O nível de uma ciência é determinado pela medida em que é capaz de gerar uma crise em seus conceitos fundamentais. Em tais crises, imanente às ciências, a relação entre o perguntar que investiga positivamente e as próprias coisas interrogadas vacila. Em toda parte nas diversas disciplinas hoje se manifestam tendências procurando assentar a pesquisa sobre novos fundamentos. (HEIDEGGER, 2008a, p. 53).

Se assim for, seria necessário questionar, de que maneira a arte em meio a essa tendência história geral do início do século XX, sobretudo após Duchamp, tem passado por uma interminável crise de fundamentos ou, como afirma Hal Foster (1996, p. 15), uma interminável crítica criativa que, em todo caso, para a arte, é extremamente positiva e que tornou aquilo que Foster chamou de *Neo-Avant-Garde*, capaz de, pela primeira vez, compreender o projeto das vanguardas históricas anteriores e dos movimentos do modernismo tardio enquanto autocrítica aos paradigmas estabelecidos (FOSTER, 1996, p. 40), característica que, em grande medida, compõe a situação presente da arte contemporânea. Assim, o processo histórico que marcou a transição entre o século XIX e XX criou uma tendência, ainda não superada, de que a arte tome radicalmente por

¹⁶ A questão acerca do rigor da ciência [*Wissenschaft*] é uma das questões mais pertinentes no pensamento heideggeriano, em especial devido à atitude aparentemente hostil e crítica que o filósofo mantém com as ciências modernas. De fato, em sua *Introdução à fenomenologia da religião*, a relação frutífera no itinerário heideggeriano entre filosofia, pensamento e ciência já desponta de maneira determinante: “Como alcançamos uma compreensão própria da filosofia? Somente através do filosofar mesmo, não através de definições e demonstrações científicas, isto é, não se deixa alcançar através da ordenação num conjunto geral, objetivo e configurado de coisas. Isto está presente no conceito “autocompreensão”. O que a filosofia mesma é, não se deixa jamais colocar cientificamente em evidência, porém só na filosofia mesma se torna claro. [...] O conceito e sentido de *rigor* é originalmente filosófico, *não* científico. Somente a filosofia é originalmente rigorosa. Ela possui um rigor diante do qual todo e qualquer rigor científico é meramente uma derivação.” (HEIDEGGER, 2010, p.13-14. Mais tarde, Heidegger estabelece uma série de interlocuções entre filosofia, ciência e sociedade. De fato, a premissa aberta em *Ser e Tempo* é a de que as ciências ônticas necessitam do esclarecimento prévio de uma *ontologia fundamental* a fim de determinar suas ontologias regionais: ‘A questão do ser visa, portanto, às condições *a priori* de possibilidade não apenas das ciências que pesquisam os entes em suas entidades e que, ao fazê-lo, sempre já se movem numa compreensão de ser. A questão do ser visa às condições de possibilidade das próprias ontologias que antecedem e fundam as ciências ônticas.’ (HEIDEGGER, 2008a, p. 47). Sobre o termo ontologia regional: “Ontologia é o ‘estudo dos entes enquanto tais’, mas pode ser uma ontologia ‘regional’, preocupada com o SER ou a natureza de, por exemplo, números, espaço ou uma obra da literatura. Em contraste com esta indagação ontológica, *ontologisch(e)*, as indagações e descobertas não-filosóficas de matemáticos, geômetras ou filólogos são ônticas, *ontisch(e)*, preocupadas com entes, não com o ser.” (INWOOD, 2009, p. 131).

assunto, pensar sobre si mesma e a seus próprios pressupostos, uma atividade que encontra força, gradualmente, ao longo do século XX e ao ponto de, eventualmente, tornar-se o sistema corrente de compreensão artística. As vanguardas históricas, tal como Foster as pensou, passam a ser substituídas por movimentos cada vez mais radicais em sua tentativa sistemática de ruptura com os anteriores, tentando, a sua maneira, sempre pensar a arte em sentido refundacional, ou seja, a partir de bases cada vez e sempre novas. Um processo que visava à autonomia da arte e, juntamente disso, sua autodeterminação que, por fim, demonstra historicamente, a tendência pensada por Greenberg e deixada como legado pelo modernismo, segundo a qual, a garantia de futuro da arte depende de sua capacidade de purificação entendida como autodeterminação. Como afirma Gerd Bornheim, com Hegel, pela última vez, parece existir para arte um princípio objetivo, a saber, o de ser responsável pela manifestação da ideia divina e de contribuir para mostrá-la no percurso da história geral (BORNHEIM, 1998, p. 50). Essa estrutura geral que constitui o arco da trajetória artística ocidental dominada pela estética passa justamente com o ganho de consciência histórica pós-hegeliana por uma crise que, como já comentamos, deu início ao mais radical processo de ruptura no desenvolvimento da estética no Ocidente. Com o fim da narrativa e da dignidade artística concedida externamente pelos grandes temas absolutos, passa-se aos poucos, à compreensão de que a relatividade e contingência histórica possuem um papel determinante no sentido da arte e, não somente da arte. O todo da cosmologia ocidental e seu processo de compreensão da verdade em geral, são abalados. Assim,

Toda arte do passado, com raríssimas exceções, pode ser compreendida a partir de uma ordem ideal estabelecida – elaborada como foi sobre o fundo de valores estáveis, dotados de garantia intocável – seja ela divina, moral ou simplesmente social. Em nosso século, esse respeito a ordem estabelecida se desfaz, e o todo do real é equacionado em termos de problema. A arte cessa, pois, de gravitar em torno de valores absolutos (BORNHEIM, 1992, p. 65).

Com Hegel, portanto, se encerra o ciclo de primazia da consciência estética e, em verdade, do domínio de temáticas externas para quem à arte, caberia a função de ilustrar. Esse transcurso que assegurava parâmetros mínimos para a arte parece ruir juntamente com o conjunto das ciências em geral, deixando um vaco na própria

compreensão de real no Ocidente. O impacto dessa realocação cosmológica é largamente sentida, exigindo uma nova perspectiva e, em todo caso, uma nova re colocação do todo estrutural em que se assentavam as ciências. Como afirmado anteriormente, o historicismo e a chamada virada linguística, parecem propor soluções radicais para a falta de solidez em que, claramente, se encontravam as ciências positivas, incluindo aí também, a filosofia e a arte, para quem a perda de paradigmas já se poderia preconizar pela tendência generalizada de autocertificação no modernismo. A percepção acertada de Greenberg parece demonstrar exatamente essa situação, no movimento de autocrítica realizada em massa pelo modernismo, esconde-se o reconhecimento da fragilidade do todo do real. A derrocada do sistematismo é também a derrocada do esteticismo como base para a formulação de parâmetros universais e, junto disso, traço distintivo de sua revisão por uma consciência histórica que, em todo caso, significa, também, consciência de seus limites. Aquilo que, de maneiras distintas, empreenderam a consciência histórica pós-hegeliana, a virada hermenêutica e a virada linguística, guardada as significativas diferenças, atestam para a crise geral que se desencadeia na transição do século XIX para o século XX. Uma crise antevista e em curso, desde as bases do Ocidente.

Se, como afirma Joseph Kosuth, para a arte existe certa condição, antes e depois de Duchamp (KOSUTH, 1993, p. 15), permanece ainda necessário pensar o que significaria, para a própria arte, essa ruptura radical. Do ponto de vista histórico, parece ainda indeterminado o impacto gerado por esse processo, visto que, a afirmação kosuthiana segundo a qual a “arte que implique essa visão absoluta da realidade é arte de uma outra época” (KOSUTH, 1993, p. 5), representa ainda um problema, tanto para a arte de nosso tempo, quanto para a experiência artística do passado. Se assim for, permanece ainda em suspenso para a tradição artística de que maneira a arte, que repousa sobre uma longa cadeia de descontinuidades e revisões, se mantém ainda e, *ainda mais*, em direção à questão do que seja a arte e, rigorosamente, em vias de sua autofundamentação, tanto para assegurar sua autonomia, quanto para, de maneira correlata àquela que se pretendia desde Kant, determinar com clareza, sua constituição última. Isso porque, como demonstra Heidegger de maneira determinante,

Costuma-se apontar para o fato de a filosofia moderna ter surgido com a crítica, com a fundamentação crítica da filosofia, e de Kant ter sido

justamente aquele que colocou em dúvida a possibilidade da metafísica. [...] Mas junto a esses acenos ainda não nos achamos diante de nenhuma intelecção do que aconteceu de *Descartes a Hegel*. [...] A metafísica moderna é determinada através do fato de a subsistência conjunta da problemática tradicional ganhar aspecto de uma nova ciência, que é representada pela *ciência matemática da natureza*. [...] Isso, contudo, significa: o saber metafísico mesmo precisa ser *certeza absoluta*. O problema da certeza absoluta é antes de tudo o problema fundamental da filosofia moderna. (HEIDEGGER, 2006a, p. 64-65).

Nesse sentido, por empregar desde seu fundamento, a conceptualidade nascida na filosofia moderna, os esforços recentes da arte para se contrapor a aparente arbitrariedade da gênese do momento artístico, constituem um esforço não menos radical e, entre mentes, não muito diferente daqueles pretendidos no conjunto da modernidade para quem a necessidade de autocertificação e autodeterminação se apresentaram, determinadamente, como problema real, como problema *central*. As questões abertas no curso do desenvolvimento moderno da arte continuam dessa maneira, ainda hoje, no centro das preocupações do pensamento artístico.

2.3 O DOMINIO DA MATÉRIA E DA FORMA: COISA E OBRA

Se na modernidade a questão da verdade aparece sobre o domínio da noção de consciência e se, a questão da consciência se dá por meio da autoreferenciação de si mesma como método de clareamento e autocerteza absoluta, a questão da finitude que compõe o próprio compreender humano, que não pode nunca ser totalmente transposto, é verdadeiramente deixado de lado e, gradualmente, encoberto na estrutura do pensamento moderno. Essa questão que se procurou demonstrar é fundamental para a determinação da Idade Moderna que, como já visto anteriormente, se inicia formalmente com Descartes e chega ao ápice no pensamento de Hegel e no sistema dele advindo, o hegelianismo. Esse sistema, porém, possui um tipo completamente novo de abordagem em relação aos momentos anteriores do pensamento moderno. De fato, em Hegel, o elemento histórico ausente anteriormente é recolocado na dimensão do

pensamento da verdade, porém, dentro de um tipo de sistema em que a verdade continua sendo pensada como transcendente absoluto e dentro de um movimento dialético que vê a história como processo de autossuperação. Nesse sentido, Hegel torna-se um caso exemplar para demonstração de como a constituição histórica do homem foi subordinada à ideia moderna de verdade e como, o chamado historicismo pôde, após Hegel, pensar a história a partir da estrutura comum que abarca a noção de verdade como processo gradual de superação de estágios e, dessa maneira, como processo de autocertificação dialética. Com isso, a questão do caráter histórico da verdade é recolocado às margens da noção de verdade, constituindo, fundamentalmente, seu processo, mas não alterando sua finalidade e validade como transcendência do ente. Dessa maneira, a consciência histórica que marca o Ocidente desde Hegel e que, como sustentado, se apresenta como traço central do modernismo, ainda permanece sobre a ideia de consciência como dimensão fundamental da verdade, pensada como um tipo de posse de si mesmo e, a história, paradoxalmente, como processo histórico de superação da história em direção ao absoluto.

Porém, a questão da dimensão histórica pensada por Heidegger, visa não apenas a consciência histórica, mas especialmente, a constituição histórica da consciência e, decorrente disso, o próprio acontecer histórico e finito da verdade. De fato, o processo de apropriação e interpretação da verdade a partir da ideia de consciência se impõe tanto na noção de consciência histórica quanto na ideia de consciência estética. As duas formas de consciência são, em verdade, advindas do mesmo processo histórico que colocou a ideia de consciência como questão crucial do pensamento da modernidade e, portanto, só podem ser compreendidas dentro desse horizonte. De fato, é esse o traço que marca a crise da Idade Moderna; seu anteparo na ideia de consciência como processo de autocertificação dialética, um processo que faz com que o movimento das ciências modernas se defina como constante implosão de suas bases em vistas de um clareamento cada vez mais radical. Nesse sentido, não são apenas as ciências que entram em crise com a modernidade, mas o “todo do real”, para usar a expressão de Bornheim, razão pela qual também Greenberg pode chamar a modernidade de *era da autocritica* e motivo pelo qual “o próprio Heidegger formulou a tarefa de uma destruição dos conceitos filosóficos fundamentais da modernidade, em particular dos conceitos de ‘subjetividade’ e de ‘consciência’” (GADAMER, 2012, p. 322) e motivo pelo qual, com razão, Heidegger pôde defender o fato de que, mesmo em Hegel, os

esforços de pensamento vão em direção a superação do subjetivismo moderno, malogrando, porém, por faltar a Hegel “a possibilidade conceitual para se libertar da coercitividade do conceito greco-cartesiano de sujeito ou do conceito de consciência” (GADAMER, 2009, p. 18) um esforço indispensável, na medida em que, para Heidegger, “*A destruição do conceito de consciência é em verdade a reconquista da pergunta pelo ser* [grifo nosso]” (GADAMER, 2009, p. 34). Por esse motivo, a hermenêutica da faticidade tem “por meta o contraconceito do espírito absoluto hegeliano e de sua autotransparência” (GADAMER, 2009, p. 75).

Dessa maneira, a questão da verdade na modernidade determina de maneira radical a questão da colocação da verdade da arte também sobre a noção de consciência aqui esclarecida. No conceito de consciência e no curso da modernidade associado a ela, também na arte, os efeitos foram determinantes. Isso porque, a ideia de consciência como processo de assenhoreamento de si e com vistas à autoconsciência dominou igualmente a arte sob a noção de consciência estética. Historicamente, esse desenvolvimento é, como bem demonstrou Heidegger, a estrutura geral de compreensão do fenômeno artístico no Ocidente. Em certo sentido, a noção de consciência empreendeu no campo da arte a fundamentação necessária para o domínio da estética. A análise da obra de arte a partir da apreciação estética se deu dessa maneira em conexão com a noção de consciência na modernidade e, não apenas assim mas, também, sob o domínio de todo arcabouço científico da modernidade. A gramática e a conceituação empreendida na compreensão da arte é, portanto, legada do sistema filosófico e científico da Idade Moderna. Nesse sentido, para Kant, arte só poderia ser pensada como filosofia uma vez que, como sustenta Gadamer, a frase de Kant de que as “belas artes são artes do gênio” transformam-se então no “princípio transcendental de toda estética” e, assim sendo, “em última instância, estética só é possível como filosofia da arte” (GADAMER, 2012, p. 102) e que, também mesmo em Hegel, para quem a arte adquire certa autonomia, a questão ainda é, por assim dizer, compreendida dentro de um sistema filosófico e, portanto, subordinada à filosofia. Não por acaso, torna-se necessário questionar os limites da teoria estética cunhada sobre a primazia da ideia de consciência estética, uma vez que, toda noção de verdade decorrente da teoria estética se deixa limitar pelo conceito de verdade da ciência (GADAMER, 2012, p. 31). Cabe reiterar que esse limite se articula na hegemonia adquirida pelo conceito de consciência que, na modernidade, constitui o eixo fundamental dos dois conceitos tratados até aqui.

A insuficiência das noções de consciência histórica e consciência estética são, assim, decorrentes dessa hegemonia e, por isso,

é possível em verdade, tornar convincente o fato de que a experiência da arte nos comunica mais do que aquilo que a consciência estética consegue apreender. A arte é mais do que um objeto do gosto, mesmo que se trate do mais fino gosto artístico. A experiência histórica, que nós mesmos fazemos, também não é descoberta senão em uma dimensão muito diminuta por meio daquilo que denominamos consciência histórica. [...] História é muito mais do que o objeto de uma consciência histórica. (GADAMER, 2012, p. 324).

Assim sendo, todo fenômeno positivo de compreensão da arte sob a égide da modernidade parte da noção de consciência e, dessa maneira, apresenta os mesmos limites estruturais dela advinda. Os limites do conceito de consciência bem como aquilo que nela se encobre determinaram, portanto, o acesso e a compreensão que a Idade Moderna lançou sobre o real, uma noção dominada pela capacidade da consciência de reter e tornar clara para si objetos externos, um processo que leva a hegemonia da noção de representação da qual, de fato, depende toda teoria da arte. O binômio sujeito-objeto é atravessado como um conjunto de faculdades e atributos que compõe a consciência, perdendo-se assim, qualquer referência ao fenômeno de unidade. Como já afirmado, Heidegger reconheceu nesse processo a dissolução da experiência em um conjunto de conceitos e faculdades articuladas que compõe a consciência. Um processo sem história, em que o fenômeno de unidade do *Dasein* e o próprio *Dasein* como instância dessa unidade se perdem completamente no fluxo em direção ao “polo do eu” que, enquanto *loco* de unidade, permanece, porém, completamente impensado, sendo, fundamentalmente, um vazio “sem história, nem espiritualidade” em que se desenrolam as faculdades em ação.

Dessa maneira, Heidegger tece os importantes temas de *A Origem da Obra de Arte*, que começa a ser escrita em 1935. Alguns deles são pensados pela primeira vez por Heidegger em suas apresentações do mesmo ano intituladas *Introdução a Metafísica* que, entre outras coisas, apresenta de maneira bastante contundente o panorama de desenvolvimento geral do conceito de Ser enquanto *physis* (Φύσις) e *ousia* (οὐσία) e de seu acontecimento na, e enquanto *logos* (λόγος), para a noção de *idea* (ιδέα), que terminou por dominar o caminho do Ocidente sendo pensada como conceito e,

igualmente, como expressão de uma intenção, um conceito ou representação intencionada e, não mais como Ser, pensado como a presença e o vigor que se apresenta (*physis*), como rompante em vistas do qual e com qual, o *logos* se articula (*ousia*). Esse é, como bem demonstra Heidegger, um dos momentos que definirá radicalmente a relação e compreensão do Ocidente com o conceito de Ser. Não por acaso, segundo *Ser e Tempo*, Descartes pretendia “Dar à filosofia um fundamento novo e sólido. O que, porém, deixa indeterminado nesse princípio “radical” é o modo de ser da *res cogitans* ou, mais precisamente, o sentido de ser do ‘sum’.” (HEIDEGGER, 2008a, p. 63).

Com o impacto da discussão, em 1935, Heidegger já havia, portanto, encetado o ponto de partida de *A Origem da Obra de Arte*, a saber, o fato de “a arte ter sido agora inserida no princípio hermenêutico fundamental da autocompreensão do homem em sua historicidade” (GADAMER, 2012, p. 337) e, com isso, apostado na liberação da arte do domínio da consciência ao relaciona-la com a autocompreensão do *Dasein* em seu ser e acontecer históricos. Nesse sentido, *A Origem da Obra de Arte* procura, inicialmente, problematizar a insuficiência do modelo de compreensão da modernidade que, por meio da relação sujeito-objeto pôde apreender a arte segundo o esquema de representação em que a obra de arte é pensada a partir dos polos extremos e complementares, de matéria e forma, e que, portanto,

A distinção entre matéria e forma é, na verdade, nas mais diferentes variedades, *pura e simplesmente o esquema conceitual usado em todas as teorias da arte e da Estética*. Este fato incontestável não comprova nem que a distinção entre matéria e forma esteja suficientemente fundamentada nem que ela pertença originalmente ao âmbito da arte e da obra de arte. (HEIDEGGER, 2010a, p. 63).

Em verdade, a distinção entre matéria e forma e sua relação, são fenômenos possíveis, apenas, dentro do sistema de compreensão marcado pelo domínio da consciência que caracteriza a Idade Moderna. Uma questão que, em todo caso, só pode ser sustentada quando a ideia de obra de arte e sua verdade enquanto experiência de unidade se subordinem a um conjunto de conceitos e faculdades em ação. Nesse sentido, a atividade empreendida pela consciência estética, por maior que seja sua clareza e certeza em relação a si mesma, continua apenas no âmbito do juízo de qualidades articuladas na obra sem, porém, alcançar aquilo que na obra, se coloca em curso. A

consciência estética, na medida em que é ainda consciência, apreende a obra de arte a partir da noção de *coisa* que, de fato, compõe toda e qualquer obra de arte (HEIDEGGER, 2010a, p. 41). Um caráter que, porém, só é apreensível na medida em que um tipo de decadência da verdade da obra já se instalou.

Assim, como defende Heidegger, a obra de arte só é uma *coisa* quando o aberto do mundo que nela se recolhe se perdeu de fato. Os “quartetos de Beethoven são simples coisas no depósito da editora”, os Hinos de Hölderlin, na “mochila durante a guerra”, obras de arte também são simples coisas para o “carregador de mercadorias” (HEIDEGGER, 2010a, p. 41) e, mesmo para o estudante desatento que, ao celular, se senta nas escadas de uma das seções do Louvre em frente a Vitória de Samotrácia. Em todos esses casos, o imperante da obra de arte já se perdeu e, nesse sentido, a obra se apresenta degradada ao caráter de simples *coisa*. *Coisa* aqui entendida sempre, como processo de degradação. *Coisa* é o ente arrancado de seu mundo, *desmundanizado*. É o *mero restante* e, por isso, “o ‘mero’ significa aqui: a pura coisa que simplesmente é coisa e nada mais; o ‘mero’ significa então ao mesmo tempo: somente coisa em um sentido quase depreciativo” (HEIDEGGER, 2010a, p. 49).

Na filosofia moderna, a noção de *coisa* habita, veladamente, tudo e quanto se possa saber. Na “linguagem filosófica”, afirma Heidegger, abarca “todo sendo que é” e, dessa maneira, até Deus pode ser pensado no aspecto de coisa (HEIDEGGER, 2010a, p. 47). No modelo de representação, no domínio da verdade como *adaequatio*, como adequação entre proposição e objeto, entre sujeito e objeto do sistema de pensamento moderno, é possível trazer até mesmo “as coisas mais altas e últimas, para o restrito domínio das meras coisas” (HEIDEGGER, 2010a, p. 49). De fato, é exatamente esse o processo radicalizado que permeia toda possibilidade de representação. No representar, a vigência do ente pretendido já se retirou e, apresenta-se assim, sobre o domínio da *idea* (ιδέα), como representação de algo intencionado. Esse processo é, como demonstra Heidegger, fruto da decadência da “fundamental experiência grega do ser do sendo, no sentido de presença” (HEIDEGGER, 2010a, p. 51). Isso porque, para a experiência grega de pensamento,

uma mera coisa é, por exemplo, este bloco de granito. É duro, pesado, extenso, maciço, em parte brilhante.[...] Contudo, as características referem-se àquilo que pertence à própria pedra. Elas são suas propriedades. A coisa as

tem. A coisa? Em que pensamos quando agora nos referimos a coisa? Claramente a coisa não é somente a reunião de características e também não é a acumulação das propriedades através das quais então surge o conjunto.” (HEIDEGGER, 2010a, p. 51).

De fato, aquilo que Heidegger tem em vista por *coisa* não é o mesmo que a junção de seus atributos, mas antes, é aquilo sobre o qual se apreende tais atributos. Como sustenta o filósofo alemão, os gregos nomearam a isso, esse caráter de unidade que subjaz, “*hypokeimenon* [ὑποκείμενον]” e, assim, *hypokeimenon* significava antes e acima de tudo o “caráter de cerne da coisa”, “o que servia de fundamento e o já sempre existente” sendo dessa compreensão, que advém por meio da tradução latina de *hypokeimenon*, o conceito de *subjectum*, modernamente entendido como sujeito (HEIDEGGER, 2010a, p. 51) e, por fim, o caminho da compreensão de Ser do sendo não como presença, como vigor imperante, como originalmente se entendia *hypokeimenon*, mas, agora, como conceito, como representação, como algo intencionado e não mais como presença de um ente. Ou seja, “*Subjetum* é a tradução do grego ὑποκείμενον [*hypokeimenon*], que diz aquilo que, antes, já havia, com que nos deparamos e a que vamos ao encontro, a saber, quando nos aprestamos a constatar alguma coisa sobre o sendo” (HEIDEGGER, 2007a, p. 57), e, com isso, “compreendida a partir da metafísica pensada em termos modernos [...] “Ser” significa aqui achar-se diante de nós no sentido de ter-sido-representado. Verdade seria autoasseguramento, ou seja, *certitude*” e, assim, “nada além da certeza do representado” (GADAMER, 2009, p. 31).

Para a modernidade, o sujeito, o ente e, inclusive aqui, até mesmo o conceito de consciência, permanecem indeterminados sob a ideia de *parte extra partes*, sem indicar com isso, no que consiste a unidade das partes, dos atributos, sem elucidar o fato de que o todo não é a somatória das partes e nem que, dá sobreposição das partes ou de sua junção, se possa obter o todo. Perde-se com isso, o caráter de unidade e, não por acaso, *hypokeimenon* é, também para o latim, a tradução de *substantia* enquanto expressão formal para aquilo que subjaz (GADAMER, 2009, p. 29). “*Hypokeimenon* torna-se *subjectum*; *hypostasis* torna-se *substantia*” (HEIDEGGER, 2010a, p. 51) e, com isso, a ideia de *coisa* domina todo o panorama conceitual da modernidade por meio de um conjunto de desvios que levaram à compreensão de Ser, originalmente entendido como presença, para o domínio da *coisa* como substância, o que abre caminho para a noção

moderna de verdade segundo a qual, verdade, seria o enunciado correto, adequado, entre sujeito e objeto, já operando como representação.

Ao iniciar *A Origem da Obra de Arte* pela análise da ideia de *coisa* e sua subsequente questão pela elucidação de sua relação com a noção de matéria e forma, o que Heidegger tem em mente é, de fato, indicar a prevalência dessas concepções no conceito de verdade em geral e, igualmente, como esquema conceitual que inviabiliza a colocação da verdade da arte em seu acontecimento. Isso porque, embora o caráter de coisa da obra seja inegável, o ser da obra de arte não se dá em seu caráter material, tampouco no binômio entre a matéria da qual é produzida e a forma que assume no produzir. A capacidade de julgar um objeto que retém para a consciência um ente representado por meio das qualidades estéticas produzidas na obra de arte não é, tal como Heidegger sustenta, o originário na experiência com a obra de arte. Esse é, porém, o “questionamento da estética” que abriga como representação, “o domínio tradicional de todo sendo.” (HEIDEGGER, 2010a, p. 95). Para Heidegger, porém, essa interpretação habitual incorre em uma espécie de inversão, uma vez que, o caráter de obra da obra de arte transcorre a partir do antevisto e não o contrário, o antevisto que emerge do caráter de obra e é, por conseguinte, representado. A primazia da obra de arte é, em verdade, não aquela decorrente da análise material e, dessa maneira, estética da obra de arte, mas antes, essas questões entre matéria e forma é que emergem no produzir em vista do antevisto. Em outros termos, “a via de determinação da realidade coisal vigente da obra não conduz da coisa para a obra, mas da obra para a coisa” (HEIDEGGER, 2010a, p. 95). Esse processo explica assim, de que maneira, a obra de arte só pode ser percebida como mera coisa quando, efetivamente, já perdeu seu caráter de obra de arte enquanto àquela que “abre inauguralmente o ser do sendo” (HEIDEGGER, 2010a, p. 95). A consciência estética é, portanto, em sentido tradicional, a adequação entre um ente representado na consciência - o tema da obra - e um objeto externo, a própria obra em sua qualidade material que, ao ser produzida, *morphé* (μορφή), forma, torna possível a representação de um ente para a consciência. Em nada disso, porém, se dá a verdade da obra de arte. Nesse sentido, é necessário ainda reconhecer como faz Heidegger o quão indeterminado é a estrutura matéria-forma que regula o questionamento estético. Isso porque,

A indicação, em relação à ampla utilização desta estrutura conceitual na Estética, poderia levar a pensar que matéria e forma seriam determinações provenientes antes da essência da obra de arte e somente a partir daí transferidas para a coisa. Onde a estrutura matéria-forma teve a sua origem? No caráter de coisa da coisa ou no caráter de obra da obra de arte? (HEIDEGGER, 2010a, p. 65).

A dinâmica conceitual entre matéria e forma é, com isso, hegemônica na compreensão da arte e, igualmente infundada em relação à obra de arte. Em realidade, há a explicação da noção de relação entre dois polos em uma relação de representação,

Ultrapassa há muito e largamente o âmbito da Estética. Forma e conteúdo são os conceitos de tudo, nos quais tudo e cada coisa cabe. [...] quando se acopla ao par conceitual forma-matéria ainda a relação sujeito-objeto, então o representar dispõe de uma mecânica conceitual à qual nada se pode opor. (HEIDEGGER, 2010a, p. 63).

Um esquema conceitual que, não apenas encobre a verdade enquanto acontecimento, mas, desvia o pensamento ocidental para a noção moderna de verdade, uma questão que não pode ser pensada a partir da adequação entre dois entes, mas, a partir da *abertura dos entes em seu Ser*. Abertura essa que, sobre o domínio da modernidade, abre caminho para a hegemonia da distinção entre matéria e forma e, dessa maneira, encobre a experiência da verdade em seu acontecimento, posto que, o conceito moderno de verdade ignora que,

A correspondência do nexos *com* o ente e, como consequência, a sua consonância não tornam *como tais* o ente imediatamente acessível. Pelo contrário, como sujeito possível de uma determinação predicativa, o ente deve já estar manifesto *antes* desta predicação e *para* ela. Para se tornar possível, a predicação tem de poder situar-se num processo de revelação que possui caráter *não predicativo*. (HEIDEGGER, 2007b, p. 25).

Certamente, a relação sujeito-objeto em suas diferentes concepções ignoram completamente o fato de que, mesmo nos enunciados sobre o ente que compõe aquilo que Heidegger chama de verdade ôntica, a predicação só é possível com base na experiência pré-predicativa aberta ao *Dasein*. É preciso que o ente já se tenha revelado e

situado enquanto abertura para que qualquer predicção seja possível. A relação de representação até aqui tratada salta por cima desse fenômeno e toma essa concordância como *adaequatio*, ignorando a abertura do antevisto enquanto experiência que, aqui, não significa ‘tomar conhecimento’ mas o ‘confrontar-se com’ o que é experimentado, o ‘afirmar-se’ das formas experimentadas” (HEIDEGGER, 2010b, p. 14) e, com isso, por exemplo, ao constatar-se que uma maçã é vermelha, o ser vermelho do ente maçã, já deve ter sido *descoberto*. Da mesma forma, “para toda revelabilidade pré-predicativa se verifica que a revelação nunca tem *primeiramente* o caráter de um simples representar, nem sequer na contemplação estética” (HEIDEGGER, 2007b, p. 25). Na experiência estética, assim como em toda descoberta dos entes, é preciso que algo já tenha sido experienciado para que, posteriormente, possa ser formulado em uma proposição. Ou seja, a estrutura acima mencionada deve já ter se apresentado. O conjunto conceitual da modernidade ignora que, para representar é antes necessário que o ente já tenha sido *descoberto*. Para a verdade da obra de arte, é esse desencobrimento do ente que vigora e orienta o produzir, o que, deve ser pensado, como se defenderá mais a frente, enquanto des-cobrir, remover do velamento, desvelar, *aletheia* (ἀλήθεια) e, produzir enquanto *poiesis* (ποίησις), no sentido de, por meio da ação, fazer passar do não ser ao ser, sentido para o qual ainda falta esclarecimento.

Dessa maneira, a experiência fundamental da verdade em Heidegger é a experiência de um *acontecimento* e não da confirmação ou não de uma proposição em relação a um objeto, tal como iniciada na modernidade e segundo a qual a verdade proposicional se dá como “conexão de representação” o que, ao final, leva a possível “objetivação do ente, já sempre revelado” (HEIDEGGER, 2007b, p. 25). Não por acaso, para a experiência de *Ser e Tempo*,

O enunciado *é verdadeiro* significa: ele descobre o ente em si mesmo. Ele enuncia, indica, “deixa ver” o ente em seu ser e estar descoberto. O *ser verdadeiro* (*verdade*) do enunciado deve ser entendido no sentido de *ser-descobridor*. A verdade não possui, portanto, a estrutura de uma concordância entre conhecimento e objeto, no sentido de uma adequação entre um ente (sujeito) e um outro ente (objeto). (HEIDEGGER, 2008a, p. 289).

Um ser descobridor que, contudo, só é “ontologicamente possível com base no ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2008a, p. 289) e, exatamente por isso, em *Ser e Tempo*, o *Dasein* “já é e está na verdade” (HEIDEGGER, 2008a, p. 291). Isso, no entanto, expressa sobretudo um modo de ser do *Dasein* em relação a possibilidade de descobrir a verdade dos entes não dotados do caráter de abertura, chamados em *Ser e Tempo*, entes intramundanos. O que se pretende, portanto, é reconduzir provisoriamente a questão da abertura do *Dasein* para a noção de experiência apresentada anteriormente. O que se tem em vista é justamente frisar que, toda experiência de verdade possível só ocorre ao *Dasein* e por haver *Dasein*. Para Heidegger, não há experiência de verdade aonde não há *Dasein* e, descobrir algo como verdadeiro é, nesse sentido, algo completamente diferente de fazer concordar enunciados sobre coisas, mas antes, trata-se da abertura do Ser em seu sendo, razão pela qual será ainda necessário situar a compreensão heideggeriana de Ser a partir das noções de *physis* e *ousia* que, como já citado, se dá na e como *mundo* e, motivo pelo qual, para Heidegger, ao contrário da tradição metafísica radicalizada com a modernidade sobre o domínio do conceito de substância, Ser possui um “sentido verbal” que “abre o espaço no qual a hermenêutica – sem fundamentação última – se torna o novo universal. Esse espaço é a dimensão da linguagem” (GADAMER, 2009, p. 212).

Provisoriamente, é necessário ressaltar que, do ponto de vista da tradição ocidental, o domínio da consciência, tal como de maneira determinante escreveu Heidegger em 1935, aponta para um acontecimento comum que abarcará a totalidade da compreensão do Ser e seu subsequente esquecimento na tradição metafísica que, como aludido anteriormente, só pode ser recolocado no corpo de pensamento com a destruição do arcabouço conceitual da modernidade, processo pelo qual,

A physis se converte em idea, a verdade, em correção. O logos se faz enunciado, o lugar da verdade, enquanto correção, a origem das categorias, o princípio fundamental das possibilidades de Ser. “Idea” e “categoria” serão no futuro os dois títulos a que se submeterá o pensar, o fazer e o julgar, toda a existência do Ocidente. A transformação de physis e logos e com isso de suas referências reciprocas é uma decadência do princípio originário e principiativo. A filosofia grega chega, assim, a predominar no Ocidente não a partir de seu princípio originário mas a partir do fim de seu princípio, que em Hegel atingiu a sua grandiosa e definitiva plenitude. A história autêntica, não vai a fundo, cessando e extinguindo-se simplesmente como o animal. História só vai a fundo, acontecendo historicamente. (HEIDEGGER, 1987, p. 208).

Portanto, é a partir desse horizonte que, para Heidegger, se deve pensar um caminho para a recolocação da questão da arte em que se dá o enlace entre arte e verdade, sustentada em uma análise que volte ao âmbito da experiência. Segundo essa perspectiva, a questão da arte deve ser pensada a partir de sua relação com a verdade e, com isso, com *mundo* que, enquanto instância pré-temática, constitui a abertura do *Dasein*. A experiência da arte é pensada por Heidegger enquanto *acontecimento da verdade*. Dessa maneira, Heidegger toma um caminho em que, em conexão com a verdade, a arte é pensada por meio da superação da estética em direção à abertura comum e histórica, enquanto capacidade de deixar vigorar a verdade do Ser e instaurar um *mundo*. Portanto, segundo Luiz Camillo Osório,

De certo modo, é ainda em torno da crise da modernidade e das questões trazidas à luz pela época moderna que nossa discussão prosseguirá aqui, pondo em foco seu apelo à desestetização da arte e sua aposta, profundamente heideggeriana, em uma reivindicação ontológica do acontecimento artístico. Esta vinculação entre a arte e o acontecimento da verdade, o pôr em obra da verdade, implica separá-la da sua dimensão estética, vista aqui enquanto mero apelo à vivência subjetiva de um sentimento. Em suma, para a arte ser um acontecimento da verdade ela precisaria se desestetizar [...] O diagnóstico comum é que a arte havia se fechado em uma experiência esteticista, autorreferenciada, subjetiva, abandonando sua potência de criação de mundo, sua força política capaz de instaurar historicidade. (OSÓRIO, 2014b, p. 165).

3 VERDADE, ARTE E POIESIS

Esse capítulo tem por finalidade comentar a ligação entre a experiência da verdade pensada por Heidegger a partir da ideia de *aletheia* (ἀλήθεια) com o acontecimento da verdade na arte por meio de sua relação com o conceito de *Dichtung* compreendido enquanto *poiesis* (ποίησις). Nesse sentido, torna-se necessário superar o domínio da conceptualidade moderna na reconquista de um tipo de experiência, pensada como acontecimento. Uma experiência que, em todo caso, se dá como abertura do ser dos entes e que visa, portanto, recolocar a experiência da arte no âmbito da pergunta pelo Ser. A empreitada heideggeriana tem por tarefa a recolocação da dimensão de abertura do próprio *Dasein* e de sua constituição ontológica. A pergunta pela verdade em geral deve, com isso, nortear a pergunta pela verdade na arte e abrir caminho para a colocação do acontecimento da verdade por meio da experiência com a obra de arte, uma experiência pensada por Heidegger a partir do conceito de *pôr-se em obra da verdade*. A verdade da arte, a verdade aberta pela obra de arte é, portanto, para Heidegger, pensada no âmbito de um acontecimento da experiência e, não no domínio da tomada de conhecimento formal.

3.1 A QUESTÃO DA VERDADE EM HEIDEGGER

A questão da verdade em Heidegger é a questão da pergunta pelo Ser. De fato, a questão da verdade é a questão pelo Ser, na medida em que, a verdade do ente é a abertura de seu Ser e, dessa maneira, toda verdade é a verdade do Ser do ente. Essa compreensão é fundamental e atravessa todo o pensamento do filósofo alemão, desde o início de sua produção nos anos de 1920. Isso significa, porém, que a questão da verdade como desvelamento norteadada pela questão do Ser é a questão central do pensamento. Ao longo da produção heideggeriana, a questão do Ser em conexão com a questão da verdade foi

explorada de maneira bastante contundente e, de fato, grande parte dessa produção acontece imediatamente após a publicação de *Ser e Tempo* nos primeiros anos de 1930. É nesse contexto que *A Origem da Obra de Arte* surge entre os escritos de Heidegger. A questão pela arte, portanto, é pensada em concordância com a questão pela verdade do Ser. Durante os anos de 1930, a questão da verdade e da essência da verdade é explicitamente tematizada no questionamento de Heidegger e, com isso, as primeiras questões referentes à arte e à verdade da arte aparecem em 1935 no texto *Introdução à Metafísica*, junto às formulações iniciais do sentido de Ser e seu eventual abandono na história do pensamento no Ocidente que operou como visto, com o domínio da consciência que chega ao auge, segundo Heidegger, com o sistematismo de Hegel. Durante esse período, Heidegger escreve *A Essência da Verdade*, pequeno ensaio de 1930 e posteriormente elaborado no texto *Da Essência da Verdade* do fim de 1933 e início de 1934, em seguida, o já citado *Introdução à Metafísica* de 1935 e, em correlação com essa produção, no mesmo ano, *A Origem da Obra de Arte* cuja escrita ocorre entre 1935 e 1936. Dessa maneira, para o período circunscrito na presente dissertação, faz-se necessário pensar a questão da verdade da arte em conexão com a questão da verdade do Ser a partir da totalidade referencial pretendida por Heidegger. A questão pela arte se situa, assim, na pergunta pelo *Dasein* que, como visto anteriormente, se define por estar em uma relação de abertura e compreensão de ser. A questão da verdade é assim possível somente ao *Dasein* e, igualmente, só pode haver questão sobre a verdade quando há *Dasein*. Isso não significa que, para Heidegger, a questão da verdade seja pensada subjetivamente e, tampouco, que a verdade seja, dessa maneira, subjetiva, mas antes, algo só pode ser descoberto verdadeiro pelo *Dasein*. Essa questão se relaciona de modo determinante com a própria noção de verdade e, igualmente, pela compreensão de ser. Para Heidegger, verdade significa antes e acima de tudo, *aletheia*, entendida como *desvelamento* e, com isso, também a compreensão de que, de alguma maneira, o ocultamento deve pertencer positivamente ao Ser. Exatamente por isso, Heidegger pode definir como tarefa inicial a recolocação pela conceptualidade grega a fim de abrir caminho novamente para a questão da pergunta pela verdade, visto que, com o domínio conceitual da tradição metafísica, inviabiliza-se a questão dessa pergunta por meio de uma experiência que não fosse aquela pensada sob a hegemonia da consciência, da ciência moderna e da verdade como *adaequatio*. Como já abordado, é necessário recolocar a pergunta pelo Ser esclarecendo os conceitos

gregos utilizados por Heidegger, em especial, o conceito de Ser, pensado entre as noções de *physis* e *ousia* e o próprio conceito de verdade entendido como *aletheia*.

Para o filósofo alemão, verdade não é conhecimento em sentido formal, como posse, como representação e, igualmente, nem mesmo como conceito, mas antes, é justamente aquilo que se encontra antevisto e que, dessa maneira, permite a palavra. Verdade é antes, *experiência* e tem caráter de *acontecimento*. Heidegger entende dessa maneira a verdade como abertura em que o antevisto é desvelado, no sentido de ser retirado do velamento. Inicialmente, é preciso pensar o que vem à palavra e o que, assim, se torna conceito e, deteriorando-se de sua experiência, de sua presença, pode tornar-se alvo de representação. Para Heidegger, esse acontecimento que se desvela é o Ser,

Não é o nomear, que, posteriormente, vem conferir a um ente, já de outro modo manifesto, uma designação, um sinal chamado palavra. Muito pelo contrário, a palavra desce da altura de sua originária instauração violenta do vigor, enquanto abertura e manifestação do Ser, e se transforma em simples sinal, de tal sorte que este se antepõe então ao ente. No dizer originário, porém, o ser do ente se abre e revela na articulação de sua unidade de reunião. Essa abertura e revelação se recolhe e reúne no segundo sentido, pelo qual a palavra conserva o recolhido originariamente e assim instaura no vigor do exercício o que impera e domina, a *physis*. (HEIDEGGER, 1987, p. 193).

Verdade não é com isso, a concordância entre conceitos, não é igualmente a retenção formal na consciência de um ente em concordância com uma proposição, mas antes, a abertura do ente em seu Ser. Verdade é pensada por Heidegger por meio da palavra grega *aletheia* (HEIDEGGER, 2007a, p. 110), traduzida por descobrimento, no sentido de que mantém uma relação essencial com encobrir, retirar do velamento e que, assim, “*aletheia* (ἀλήθεια), descobrimento, provém do feito e do fato de encobrir, velar, respectivamente, desvelar, descobrir” (HEIDEGGER, 2007a, p. 111). De fato,

Des-cobrimto é o traço fundamental daquilo que já apareceu e que deixou para trás o encobrimento. Esse é o sentido do alfa (α) que compõe a palavra grega *aletheia* e que somente recebeu a designação de alpha privativo na gramática elaborada pelo pensamento grego tardio. A relação com *lethe* (λήθη), encobrimento e o próprio encobrimento não perdem de forma alguma o peso pelo fato de se experienciar diretamente o descoberto como o que apareceu, como o que entrou em vigência, como o vigente. (HEIDEGGER, 2012c, p. 229).

Verdade é, dessa maneira, des-cobrir o Ser do velamento em sua aparição, na vigência de seu aparecer e, como confirma Gadamer, “o ser é o ser da própria aparição. É isso que precisamos inquirir quando formulamos juntamente com Heidegger a questão acerca do ser” (GADAMER, 2009, p. 129). O que Heidegger tem em vista, porém, não é um caráter de oposição entre des-cobrir e encobrimento, entre desvelamento e velamento. Para a experiência da verdade, a questão está em reconhecer que o próprio encobrir é em si mesmo, um aspecto positivo do acontecimento da verdade. A verdade, portanto, “não é jamais, ‘em si’, apreensível por si, mas necessita ser ganha na luta. O desencobrimento é conseguido do encobrimento, em luta com ele” (HEIDEGGER, 2008c, p. 35). Dessa maneira, a tendência ao velamento é, positivamente, uma determinação da experiência da verdade e, com isso,

Quando Heidegger denominou a experiência fundamental dos gregos ἀλήθεια [Aletheia], desvelamento, ele não tinha em vista apenas o fato de a verdade não se mostrar patente à luz do dia e de ela precisar ser arrancada ao velamento, como um roubo – para além disso, ele tinha em vista o fato de a verdade permanecer constantemente ameaçada pelo mergulho reiterado na obscuridade e do empenho do conceito precisar se voltar justamente para resguardar o verdadeiro dessa imersão e pensar mesmo essa imersão como o acontecimento da verdade. (GADAMER, 2012, p. 301).

Assim, a essência da *aletheia* “vige a partir da essência do próprio ser” (HEIDEGGER, 2008c, p.162) e, é exatamente por isso, que verdade é a verdade do ser do ente e, igualmente, o que se desvela na experiência e no acontecimento da verdade. Nesse sentido, o encobrimento constitui positivamente o acontecer da verdade em uma relação de unidade e não em oposição. O ser em Heidegger é pensado como presença, como vigor e também, como o próprio presente. A questão da verdade não é um acréscimo a essa determinação, mas antes, o próprio acontecer do ser. A questão da essência não deve, porém, ser pensada sob o domínio do caráter de substância latina, *substantia*, mas deve possuir caráter verbal visto que, para Heidegger, essência é em alemão, *Wesen*¹⁷ e

¹⁷ Segundo Inwood, *Wesen* é, atualmente para o alemão, a substantivação do verbo desaparecido *Wesen* que significa “ser, ficar, durar, acontecer” e que, por vezes, Heidegger emprega *Wesen* em sentido verbal (INWOOD, 2009, p. 54-55). *Wesen*, porém, é pensado por Heidegger a partir de seu pertencimento a palavra *Anwesen* que significa “viger, estar ai, dentro de, ou envolvido em algo”. No século XVIII, *Anwesen* perde o sentido de ‘presença’ que Heidegger procura retomar. Isso, porque, nesse sentido, *Anwesen* possui o mesmo sentido da palavra de Platão e Aristóteles para “Ser”, *ousia* (οὐσία). Heidegger retoma o sentido verbal da palavra *Anwesen* a partir desse entendimento como “viger, vigorar, presentificar, vir à presença” (INWOOD, 2009, p. 200).

possui caráter de mobilidade, se ligando à ideia de acontecer e vigorar. Originalmente, o caráter de unidade subjacente, como já abordado, era pensado pelos gregos pelo conceito *hypokeimenon* [ὑποκείμενον] o que, posteriormente, dará origem à ideia de sujeito e substância como algo posto a frente, como coisa contraposta, perdendo com isso, o caráter de mobilidade que se procura demonstrar com o conceito de essência, entendido por Heidegger como *Wesen* e de onde se retirará uma série de implicações para o seu pensamento a partir de conceitos determinantes como *Anwesen* e *Anwesenheit* que procuram demonstrar o ser como acontecimento e vigor presente. Por outro lado, porém, pensar a verdade como *des-cobrimto* implica também pensar seu velamento como acontecimento positivo da verdade e, também, de que maneira o Ser se essencializa na verdade, enquanto acontecimento da verdade. A princípio, Heidegger procura compreender o ser a partir de duas expressões herdadas da compreensão grega, primeiramente junto à compreensão de Heráclito, como *physis* (Φύσις) e, em seguida, como *ousia* (οὐσία), expressão utilizada por Platão e Aristóteles. Assim, a princípio, pode Heidegger afirmar,

O Ser se essencializa como *physis*. O vigor imperante, que surge e brota, é aparecer. Esse apresenta. Tudo isso implica: o Ser, aparecer, deixa sair da dimensão do velado, do coberto. Enquanto o ente é, como tal, instaura-se e se instala na dimensão do re-velado, do des-coberto. [...] Pois a essencialização grega da verdade só é possível em união com a essencialização grega do Ser, concebido com Ser. Em razão dessa contextura original de essencialização entre *physis* e *aletheia*, podem dizer os gregos: O ente, enquanto ente, é verdadeiro. O verdadeiro é, como tal, ente. O que quer dizer: O que se mostra no vigor imperante, está na dimensão do re-velado, des-coberto. O des-coberto, o re-velado, como tal, chega a sua consistência no (ao) mostrar-se. A verdade como revelação não é um acréscimo ao Ser. (HEIDEGGER, 1987, p. 129).

Dessa maneira, para a experiência pensada por Heidegger, verdade só é possível como acontecimento e não como retenção de um conhecimento, de fazer não conflitar conceitos, de fato, o acontecimento da verdade não é um acréscimo ao ser, mas antes, é o próprio ser em seu acontecer. Assim, se faz necessário um adendo na medida em que, para a experiência da verdade na arte, também, a própria decadência possível da verdade da obra de arte e o domínio da teoria artística pela estética só podem ser compreendidas em sua trajetória histórica a partir da hegemonia do corpo conceitual da modernidade que, como já demonstrado, opera sob a estrutura de acordos de

representação na consciência. A representação, porém, passa a vigorar com a apropriação tardia do pensamento grego, especificamente, com Platão, o que, para arte, possibilita o domínio da estética tal como demonstra Heidegger ao afirmar que “a Atitude estética em relação à arte começa no momento em que a essência da *aletheia* [ἀλήθεια] é transformada em ομοιωσις [homoiosis], na conformidade e correção do perceber, apresentar e representar” e que, assim, “todas as considerações ocidentais da arte e todas as explicações da arte e a história da arte são, de Platão a Nietzsche, estéticas” (HEIDEGGER, 2008c, p.167). De fato, esse domínio no campo da arte é decorrente da trajetória metafísica do pensamento ocidental e intrinsecamente ligada a ela, visto que, como já demonstrado por Hegel e mesmo Greenberg, a gramática empregada pela arte é advinda da filosofia e, sendo assim, conduzida pela totalidade referencial do mesmo percurso histórico. A questão da verdade na arte e seu percurso na modernidade é, também, o horizonte em que se move a pergunta pela verdade em geral, um percurso dominado pela compreensão platônica em que a “*aletheia* [ἀλήθεια] põe-se sob o julgo da *idea* [ἰδέα]. Na medida em que afirma que a *idea* [ἰδέα] é a senhora que permite desvelamento” e, sendo assim, “dá-se uma ομοιωσις [homoiosis], uma concordância do conhecimento com a coisa mesma” e, dessa maneira, tanto a verdade em geral quanto a experiência da arte são, de fato, compreendidas pelo mesma gênese histórica e, igualmente, resultantes do mesmo processo de transformação da verdade que se inicia com Platão e o domínio do conceito de *idea* [ἰδέα] e de concordância, ομοιωσις [homoiosis], possibilitando o florescimento e estabelecimento dominante da verdade como *adaequatio* e representação tanto na filosofia, quanto na arte. Para Heidegger, portanto, não há separação histórica entre a experiência de verdade para a filosofia e a arte posto que, as duas experiências se encontram regidas pelo mesmo horizonte histórico e que, por fim, esse salto total na compreensão da verdade só se deu uma vez que, radicalmente, “uma transformação da essência da verdade” (HEIDEGGER, 2008b, p. 242) já era possível, porém, graças ao próprio vigor imperante que se desvela, visto que,

De fato, não se pode negar que a interpretação do Ser como *idea* resulte e previnha da experiência do Ser como *physis* [...] O declínio não é ter sido caracterizada a *physis* como *idea* mas a *idea* se haver apresentado e imposto como a interpretação única e normativa do Ser. *Physis* é o vigor imperante que surge, o estar-em-si-mesmo, é a *consistência*. *Idea* é o aspecto, entendido como o que é visto: é uma determinação do consistente enquanto e,

só enquanto, ele vem ao e de encontro a uma visão. Mas a *physis*, enquanto vigor nascente, já é também um aparecer. (HEIDEGGER, 1987, p. 202).

Com isso, se esclarece de que maneira, a questão da verdade da arte é colocada e pensada historicamente sob o domínio da verdade em geral e, de que maneira, a verdade é pensada por Heidegger em oposição ao conceito radicalizado com a modernidade e decorrente do domínio da verdade entendida como *idea* a partir de Platão. Um processo marcado segundo Heidegger pelo esquecimento do Ser e no qual, por meio desse esquecimento, se transcorre toda a história do Ocidente. Para Heidegger, portanto, a destruição dos conceitos da metafísica, já presentes em *Ser e Tempo* como tarefa fundamental, significam, sobretudo, remover os escombros e a matéria sedimentar que encobrem a questão pelo Ser e pela colocação da verdade e, com isso, “porque ao Ser pertence o velar iluminador, ele aparece inicialmente à luz da retração que encobre. O nome desta clareira é *aletheia* [ἀλήθεια]” (HEIDEGGER, 2008b, p. 213).

Resta agora indagar, em que sentido Heidegger pensa o Ser no acontecimento da verdade. A princípio, Heidegger pensa o Ser a partir das indicações de Heráclito e contra Platão e o domínio de sua teoria da *idea*, que chega a sua conclusão grandiosa com Hegel, ao conceber o absoluto como *idea* (HEIDEGGER, 1987, p.200). Como esclarece Heidegger,

“Todavia o que significa ter Platão interpretado a *physis* como *idea*? [...] A palavra *idea* significa o visto no visível, o visto que alguma coisa oferece. O que se oferece é o aspecto, *eidos* do que vem ao encontro. O aspecto de uma coisa constitui aquilo em que ela, como dizemos, se nos apresenta, se nos pro-põe e, como tal, está diante de nós; é aquilo em que e como tal, está presente (an-west), o que significa aqui, para os gregos, aquilo em que e como tal, ela é. Tal estar é a consistência da *physis*. Por outro lado, esse estar presente do consistente é, ao mesmo tempo, considerado a partir do homem, o proscênio do que se apresenta (an-west) *a partir de si mesmo*; é o perceptível. No aspecto o presente, o ente, se faz presente em sua qualidade e modalidade. É percebido e assumido. Está na posse de um tomar. É o que se tem nessa posse. É a presença (an-wesen) disponível do presente: *ousia*. Desse modo *ousia* pode significar ambas as coisas: presença de um presente e o presente na quiddidade de seu aspecto. (HEIDEGGER, 1987, p. 200).

Com isso, se torna claro de que maneira, para Heidegger, a compreensão da verdade manifesta no Ocidente até a Idade Moderna pôde ter sua origem no pensamento grego

tardio e, de que modo essa compreensão de verdade pôde, de fato, subordinar a abertura do antevisto e seu acontecimento pré-predicativo ao julgo do perceber, do tomar consciência e do declino da verdade como experiência de abertura para a retenção formal do que, assim, já se encontrava aberto. A trajetória da verdade é, portanto, do princípio ao fim, o declínio da compreensão de Ser em detrimento da adequação e do juízo que, objetivamente, ignora que algo já deve ter se feito presente para que possa ser alvo de uma proposição, de um *conhecimento*. O declínio à formalidade é, dessa maneira, traço fundamental do conceito de verdade advindo das ciências matemáticas e iniciado com Descartes o que, para Heidegger, deve ser entendido contrariamente à experiência da verdade como surgir, *physis* e vigorar *ousia* do ser na clareira *aletheia* posto que, conforme *Ser e Tempo*, ser e verdade são de modo igualmente originário (HEIDEGGER, 2008a, p. 301), ou, conforme Fernando Mendes Pessoa, “*sentido de ser e verdade de ser dizem o mesmo: o fenômeno da verdade é a manifestação do sentido de ser*” (PESSOA, 2017, p. 63). Assim,

“Ser” significa para os gregos: A *consistência* num duplo sentido:

1. O estar em si mesmo, enquanto surgido de si mesmo (*physis*).
2. O perdurar constante i.e permanente, como tal (*ousia*) (HEIDEGGER, 1987, p. 91).

Faz-se necessário, portanto, estabelecer de que maneira o filósofo alemão pensa aquilo que vem à palavra; o antevisto, por meio do conceito de *physis* (Φύσις) entendido, ainda, segundo o uso feito por Heráclito e, não especialmente como fará mais a frente em seu pensamento, com o conceito de *ousia* (οὐσία) que, como demonstra Heidegger, só se torna a palavra para Ser, cronologicamente, a partir de Platão e Aristóteles (HEIDEGGER, 2002, p. 132). Isso porque, a questão sobre o significado de *physis* e sua posterior apropriação na tradição intelectual do Ocidente, levam a uma sucessão de desvios e equívocos decorrente de sua transposição para o sentido habitual de *natureza* que impera durante toda a modernidade. Em sentido habitual, *physis* está ligada as noções de “*ratio*” e “*natureza*” (HEIDEGGER, 2008c, p. 200) e é decorrente da tradução romana que entendeu a *physis* (Φύσις) a partir da ideia de *natura* em sua proveniência de *nasci* - ser gerado, o que, como demonstra Heidegger, vem do grego, *gen* (γεν) e que, portanto, *natura* é “aquilo que deixa surgir a partir de si”

(HEIDEGGER, 2008b, p. 251) e, assim sendo, apesar do desvigoramento indicativo da palavra *physis* (Φύσις), a correlação entre deixar surgir a partir de si, ainda está presente de maneira longínqua no uso habitual de natureza. Com isso,

A enumeração grosseira de contradições que se tornaram dominantes deixa esse fato claro: natureza e graça (sobre-natural), natureza e arte, natureza e história, natureza e espírito. Todavia, fala-se da “natureza” do espírito, da “natureza” da história e da “natureza” do homem, e, com isso, se tem em mente não só o corpo ou mesmo o sexo, mas seu “ser” pleno. (HEIDEGGER, 2008b, p. 251).

Porém, *physis* significa, originalmente, não um conjunto de entes ou a substância dos entes naturais, mas antes, “A palavra *physis* (Φύσις) significa: o que a partir de si mesmo surge para o aberto e o livre e que, nesse surgimento, permanece e aparece, doando-se para o livre nesse aparecimento” (HEIDEGGER, 2002, p. 39) e não no sentido moderno em que “toma-se *physis* (Φύσις) por ‘natureza’ e, na verdade, no sentido em que falamos da ‘natureza’ de uma coisa e, assim, de sua essência. Cada ente possui sua ‘essência’, sua ‘natureza.’” (HEIDEGGER, 2002, p. 131). A questão a respeito dessa determinação é fundamental na medida em que, com a transposição do conceito de *physis* para o domínio da natureza, se perde a experiência grega em que *physis* é compreendida enquanto vigor imperante, como vigor emergente. Esse desvio é expresso de maneira radical, pelo domínio da tradução bastante conhecida do fragmento 123 de Heráclito, “Φύσις κρύπτεσθαι φιλεί”, que, como se sabe, tende a ser traduzido por “a natureza ama ocultar-se” o que, como defende Heidegger, é possível apenas a partir do entendimento moderno da herança grega, tendo o filósofo alemão, traduzido a famosa sentença por “O surgimento favorece o encobrimento” (HEIDEGGER, 2002, p. 135).

O que Heidegger procura demonstrar com isso é o fato de que, no emergir do desvelamento compreendido como *physis*, deve haver também positivamente o velamento. Por outro lado é preciso pensar, ainda, de que maneira esse vigor emergente pode ocultar-se, ou melhor, de que maneira esse ocultar-se se dá, uma vez que, “não é apenas o encobrimento que se acha essencialmente ligado ao descobrimento, mas também a sua realização propriamente dita, ainda que velada; o fato de o encobrimento abrigar como linguagem o “ser” em si” (GADAMER, 2012, p. 140) ou ainda, conforme

Heidegger, o que significa pensar que “a linguagem é a morada do ser” e de que modo propriamente, na relação entre pensar e linguagem, “o pensar não traz à linguagem senão a palavra impronunciada do ser” (HEIDEGGER, 2008b, p. 373).

O que vigora e o que testemunha a palavra é a *physis*. “O ser vigora como o que essencializa, como *physis*, vigor imperante que surge” (HEIDEGGER, 1987, p. 184), sendo necessário, portanto, esclarecer de que maneira, é possível pensar o Ser como *physis*. Em verdade, aquilo que se vela e que, assim se pode desvelar, é justamente o Ser e, esse velamento é realizado na linguagem e como linguagem. Dessa maneira, a verdade deve ser pensada como desvelamento, como retirar do velamento e, exatamente por esse motivo que,

Devemos nos afastar completamente do conceito posterior de “natureza”. Pois *physis* significa o surgir emergente, que brota. O desabrochar e permanecer que em si mesmo permanece. A partir de uma unidade originária se incluem e manifestam nesse vigor repouso e movimento. É a presença predominante ainda não dominada pelo pensamento. Nesse vigor (Walten) o presente se apresenta como ente. A vigência de tal vigor só se instaura a partir do ocultamento. Isso significa para os gregos: a *aletheia* (o desocultamento) se processa e acontece, quando o vigor se conquista a si mesmo como um mundo! Só através do mundo o ente se faz ente. (HEIDEGGER, 1987, p. 89).

É esse o sentido no qual se move a relação entre verdade e a abertura do *Dasein* compreendida enquanto *ser-no-mundo*. A caracterização ontológica do *Dasein* enquanto *ser-no-mundo* reúne de maneira fundamental a relação entre linguagem e ser e o próprio reunir entre verdade e o ser histórico e finito do *Dasein*, aquilo que Heidegger tinha em mente ao caracterizar a filosofia como hermenêutica e ao afirmar, de maneira contundente, “o mundo munda” (HEIDEGGER, 2007b, p. 101), (*es weltet*), se faz mundo, acontece *como*. Não há verdade sem mundo. É essa a instância pré-teorética da abertura do *Dasein* que abriga a possibilidade de verdade entendida como desvelamento do ser, *aletheia*, e que, assim sendo, vem à tona no cuidado da palavra. *Dasein* já está na verdade do ser e, com isso, se faz necessário

reconquistar a força evocativa indestrutível da linguagem e das palavras. Pois as palavras e a linguagem não constituem cápsulas, em que as coisas se

empacotam para o comércio de quem fala e escreve. É na palavra, na linguagem, que as coisas chegam a ser e são. (HEIDEGGER, 1987, p. 44).

Dessa maneira, conforme expõe Fernando Mendes Pessoa,

Heidegger interpreta a linguagem, que tem o seu fundamento ontológico na fala, como o que articula a disposição e o compreender no sentido de ser-no-mundo [...] Falar não é apenas a expressão sonora de signos e símbolos para a comunicação humana, um aparelho semântico e fonético. Muito antes, falar é o fenômeno da manifestação do ser, o mostrar o que aparece: A fala diz o que é o ente. [...] Nesse sentido, a linguagem é para Heidegger a instancia de realização do que as coisas são, onde elas aparecem como isso ou aquilo: a linguagem manifesta o ser dos entes, mostrando os seus sentidos. [...] Como *articulação em significações da compreensão disposta do ser-no-mundo*, a fala manifesta o sentido dos entes a partir da pré-compreensão de sua totalidade significativa, fenômeno que Heidegger caracteriza como a mundanidade do mundo. A mundanidade do mundo é o modo como o mundo se mundifica, o fenômeno do mundo. (PESSOA, 2017, p. 37).

O ser, enquanto vigor imperante e presença passa, por fim, ao domínio da *ousia* após Platão e Aristóteles e, igualmente, no pensamento de Heidegger, em que é pensada em conformidade com a ideia herdada de Heráclito de ser a partir do despontar pré-predicativo que se lança ao aberto como *physis*. A *ousia*, portanto, é pensada como o perdurar do ser, o sendo da *physis* em seu acontecimento reivindicativo. Dessa maneira, a consistência do ser em seu duplo sentido passa ao conceito de ser na herança tardia do pensamento grego, ou como demonstra Gadamer,

O termo grego para “ser”. A palavra grega é *ousia*, tanto para Platão quanto para Aristóteles. [...] A língua alemã oferece algo que também estava de algum modo presente para o ouvido grego e para suas expressões correspondentes: *ousia* significa propriedade presente (*anwesen*). Ser é presença (*Anwesenheit*). (GADAMER, 2009, p. 28).

Isso significa, portanto, *ousia*: “Algo se apresenta. Consiste em si mesmo e assim se propõe. É. Para os gregos “Ser” diz no fundo esse estado de apresentação e presença. (*Anwesenheit*)” (HEIDEGGER, 1987, p. 89). Para Heidegger, *ousia* é, dessa maneira, o ser em seu sendo, enquanto acontecimento, “é a presença (*An-wesen*) disponível do presente: *Ousia*. Desse modo, *ousia* pode significar ambas as coisas: presença de um

presente e o presente na quididade de seu aspecto” (HEIDEGGER, 1987, p.201). A questão do ser retorna, com isso, para a reivindicação da experiência, para a experiência de abertura do *Dasein* enquanto acontecimento em que, sendo definido ontologicamente como *ser-no-mundo*, a verdade se dá como abertura e clareira do ser, em que o mundo, munda. A questão da verdade e sua possibilidade positiva é, verdadeiramente, reconduzir a experiência para a clareza de seu acontecimento, enquanto acontecimento. Assim,

Deveríamos todos aprender uma vez mais que Heidegger já tinha formulado em seus primeiros trabalhos algo para todo o seu pensamento, ao falar das “indicações formais”. O que está em questão aqui é algo decisivo para todo o empreendimento desse pensamento. [...] Uma indicação mantém-se sempre na distância de mostrar, e isso significa, por sua vez, que o outro para o qual algo é mostrado, precisa ver por si mesmo. Aqui, o problema da concretização, que já se achava à base da crítica ao idealismo nos anos de 1920, obtém sua nova expressão. [...] Pressente-se aqui a postura fundamental da fenomenologia, que Heidegger enriqueceu por meio do conceito de destruição: Desconstrução do encoberto, do enrijecido, daquilo que se tornou abstrato – esse foi sempre o grande *pathos* dos momentos iniciais de Heidegger, a resistência em relação a “ruinância” da vida, que Heidegger denominou mais tarde como a tendência para a decadência do ser-á. É preciso se voltar defensivamente contra essa tendência de transformar algo em dogma. Ao invés disto, é importante tentar apreender por si mesmo aquilo que é mostrado a alguém no mostrar em palavras, dando voz a ele. A “indicação formal” fornece a direção, para a qual se deve olhar. [...] Mas quando nos aprofundamos nesse espaço e seguimos o fato de que aquilo que a indicação formal descreve deste modo é ele mesmo uma indicação formal, então torna-se visível o que está em questão para Heidegger, a saber, que o preenchimento do indicado seja a performance de cada um de nós. (GADAMER, 2012, p. 580).

A questão da verdade, portanto, deve ser pensada como experiência e acontecimento em um sentido que não pode ser esgotado ou deixado para trás como um possuir, na medida em que, a perda do acontecer é o início do declínio na formalidade e no desvigoramento. A experiência da verdade é para Heidegger o vigor da abertura em seu acontecimento, enquanto *acontecimento*, e não deve ser pensada enquanto um tipo de retenção que se dá na consciência e se encerra como consciência. A verdade não está no reter e, igualmente por isso, em um representar que, objetivamente, só é possível com o declínio da vigência da verdade pensada como abertura. Na representação, o verdadeiro na experiência da verdade já foi sobreposto pelo dogma e pelo enrijecido e, exatamente por isso, no conceito de verdade legado da modernidade, nada escapa a ser pensado ou

reconduzido ao âmbito da coisa. Da verdade da arte à experiência com Deus. Por isso, para Heidegger,

Somente uma coisa deve ser mencionada, porque é de uma significação particular para a compreensão do problema do mundo – assim como das outras questões. Todos os conceitos filosóficos são *indicações formais*, e, somente quando são tomados desse modo, eles fornecem a autêntica possibilidade de conceber. (HEIDEGGER, 2006a, p. 336).

Para o pensamento de Heidegger, para a fenomenologia, a questão da verdade precisa ser sempre atravessada, experienciada como questão e, somente assim, permanecerá aberta como questão, enquanto questionamento. Por isso,

O que estava em questão era muito mais falar como se quiséssemos mostrar algo. Era assim que as coisas se encontravam mesmo junto a uma indicação formal que só aponta para a direção na qual nós mesmos devemos olhar. Se compreendermos isso, então reconhecemos o *pathos* da fenomenologia. (GADAMER, 2009, p. 26).

3.2 ARTE COMO POIESIS

A questão da arte em Heidegger se apresenta na dimensão da pergunta pela verdade em geral e, a pergunta pela verdade é a pergunta pelo ser. A pergunta pelo ser, porém, só é possível ao *Dasein* que, ontologicamente, se define por ser em uma compreensão de ser. Para Heidegger, a questão da arte se dá no horizonte dessa perspectiva. Sendo assim, a questão e a pergunta pela verdade da arte é, igualmente, a pergunta pela verdade do ser entendido como *physis* e *ousia*, ou seja, como vigor imperante que surge e como presença. Para a arte, o ser como antevisto que conduz em sua clareira, *aletheia*, a obra de arte em seu produzir é entendida, tanto para os gregos quanto para Heidegger, pelo

conceito de *Dichtung*, *poiesis* (HEIDEGGER, 2010a, p. 183).¹⁸ De fato, a tradução de *Dichtung* por *poiesis*, tal como pretendida semanticamente por Heidegger, compreende a questão da *poiesis* em sua relação às noções de *physis* e *techne* (τέχνη), fundamentais para a compreensão da arte enquanto *pôr-se-em-obra da verdade*.

Exatamente por isso, como testemunha Hans-Georg Gadamer, ao questionar Heidegger se *poiesis* assumiu uma posição demarcada entre *physis* e *techne* entre os gregos, Heidegger teria respondido: “Sim, a *Poiesis* escrita com letra maiúscula!” (GADAMER, 2012, p. 572) e que, com isso, o filósofo pretendia indicar que “as experiências do produzir tinham se firmado nos termos conceituais, nos quais o pensamento por assim dizer se cristalizou”, o que, em todo caso, acabou “fundamentando toda uma posição do mundo e do pensamento, que acabaria se tornando o destino histórico do Ocidente” (GADAMER, 2012, p. 572). Para Heidegger, tanto *physis* quanto *techne* possuem um sentido extremamente distinto do uso habitual. De um lado, *physis* significa vigor e surgimento e, do outro, *techne* não significa técnica, conhecimento formalizado, mas antes, *saber*. Para a experiência da arte e da verdade que nela se põe em obra, esses conceitos se colocam de maneira fundamental. *Physis* é o próprio vigor imperante que surge, é presença e *Ser* e, enquanto vigência, é *ousia*, sendo, como demonstrado, o primeiro termo empregado por Heráclito para dizer o ser e, o segundo, por Platão e Aristóteles para o mesmo motivo. Dessa maneira, Heidegger retoma os termos *physis* e *ousia*, bem como *techne*, para clarear o sentido da verdade da arte em seu acontecimento pensado enquanto *poiesis*. Isso não quer dizer, contudo, que a verdade da obra seja pensada por Heidegger como produção, mas que, por meio do produzir entendido como *poiesis* se dê na obra de arte a verdade, pensada a obra, essa sim, como *pôr-se em obra da verdade*. Sendo assim, a *poiesis*, o produzir, é a maneira como a verdade se dá na obra de arte, não sendo, contudo, a verdade da obra de arte. *Dichtung*, pensada por Heidegger como *Poiesis* é, antes, a maneira, o *como*, a verdade se põe em obra na obra de arte e, exatamente por isso, *poiesis* é pensada em seu copertencimento à *techne*, compreendida por Heidegger não como se compreende normalmente *techne*,

¹⁸ Verdadeiramente, como já aludido, *poiesis* é a tradução para a expressão *Dichtung* utilizada por Heidegger para a essência da arte em geral, sendo a tradução portuguesa para o verbo infinitivo alemão *Dichtung*, e utilizada pela primeira vez por Manuel Antônio de Castro em seu ensaio intitulado ***Poiesis, sujeito e metafísica*** e largamente pautada na nota posteriormente inserida por Heidegger em 1960 ao § 196 de ***A Origem da Obra de Arte*** em que se lê: “Melhor: trazer-à-obra; pro-duzir, trazer enquanto deixar/ agir; **poiesis**” (HEIDEGGER, 2010a, p. 211).

como um tipo de domínio sobre um ofício manual, nem se quer, como uma arte, compreendida como domínio de um conjunto de técnicas. Para Heidegger,

Techne não significa nem arte nem habilidade nem de certo técnica no sentido moderno. Traduzimos *techne* por “saber”, mas isso precisa de uma explicação. Saber não significa aqui o resultado de simples constatações a respeito de dados objetivos antes desconhecidos. Tais conhecimentos são sempre apenas algo acessório, muito embora, indispensável para o saber. Esse, no sentido autêntico de *techne* é precisamente um ver, que ultrapassa o que é dado de modo objetivo e assim se torna princípio e origem de permanência e consistência [...] Saber é o poder de pôr o Ser em ação como um tal ou qual ente. Os gregos chamavam de modo especial *techne* a arte em sentido próprio e a obra de arte, porque é a arte que, de modo mais imediato, erige e esculpe em algo, que está presente (Anwesenden) a obra, o Ser, i.e. o aparecer, que se apresenta em si mesmo. A obra de arte não é, em primeiro lugar obra, porquanto é confeccionada, é feita, mas porque opera o Ser em um ente. Operar significa aqui, pôr em obra, na qual, como no que aparece, chega a brilhar a *physis*, o brotar imperante que vigora. Pela obra de arte, como o Ser que é, tudo, que aparece e pode ser encontrado, é confirmado, torna-se inteligível, acessível e compreensível como ente ou não-ente. (HEIDEGGER, 1987, p. 182).

Techne é compreendida por Heidegger como *saber*, e se relaciona intrinsecamente ao produzir compreendido como *poiesis* visto que, a *poiesis* é possível somente em uma relação com a *techne*. Isso não deve significar, contudo, que *poiesis* e *techne* sejam pensadas como e enquanto ofícios, mas, antes, que só podem ser pensadas a partir da vigência que conduz o saber, o produzir, o que, por sua vez, conduz dessa maneira a própria arte e a obra de arte enquanto àquela que abre e deixa vigorar a verdade. Na obra de arte vem à clareira da verdade, *aletheia*, o ser em seu sendo. Na obra,

A verdade, como clareira e velamento do sendo, acontece no que ela é *poietizada*. Toda arte é, como o deixar-acontecer e adveniência da verdade do sendo como tal, *em essência poiesis*. A essência da arte, em que se baseiam, sobretudo, a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra da verdade. (HEIDEGGER, 2010a, p. 200).

Assim, *poiesis* deve ser pensada como um tipo bastante particular de produzir e não somente como capacidade de fazer. De fato, o sentido de *poiesis* pode ser encontrado de maneira fundamental em uma famosa passagem do *Banquete* de Platão, em que se lê,

“qualquer que seja a causa capaz de fazer passar algo do não ser ao ser é ποιήσις [poiesis]” (AGAMBEN, 2012, p. 104). Com isso,

Toda vez que algo é produzido, isso é, é levado da ocultação e do não ser à luz da presença, tem-se ποιήσις [poiesis], pro-dução, poesia. Nesse amplo sentido da palavra, toda arte – e não só aquela que se serve da palavra – é poesia, pro-dução na presença, assim como é ποιήσις [poiesis] a atividade do artesão que fabrica um objeto. Também a natureza, a Φύσις [physis], enquanto nela toda coisa se conduz à presença espontaneamente, tem caráter de ποιήσις [poiesis]. (AGAMBEN, 2012, p. 104).

Poiesis é, portanto, trazer do não ser ao ser e, somente dessa maneira, deve ser entendida como produzir no sentido de, trazer à presença, ao aberto, aquilo que antes não era. De fato, o sentido de *poiesis* tem um uso bastante amplo ainda que seu sentido seja bem específico. *Poiesis* é trazer à presença, à vigência, o que antes não era. No entanto, é necessário fazer uma pequena distinção quanto a isso, tanto no caso da arte, quanto no caso da *physis*. Se por um lado, para a arte, a *poiesis* tem causa em um outro, no caso da *physis*, porém, ela pro-duz, é início e origem em si mesma. Essa distinção é fundamental por reter no sentido mais amplo o sentido de *poiesis* como trazer do não ser ao ser e trazer à presença nos dois casos, distinguindo, porém, a *physis* como causa de si mesma e o produzir nos demais sentidos, inclusive na arte, como não sendo causa de si mesmo, isso porque, de fato, é a *physis*, que é transposta à vigência pela obra de arte. Assim, como sustenta Agamben, “a essência da pro-dução, pensada de modo grego, é levar algo à presença” (AGAMBEN, 2012, p. 124) ainda que, no caso da *physis*, ela seja sua própria *arché* (ἀρχή) (AGAMBEN, 2012, p. 104). *arché*, como comenta Heidegger,

significa, por um lado aquilo de onde uma coisa toma sua partida e seu início; mas por outro lado, significa aquilo que, *enquanto* é esse ponto de partida e esse início, vai *além* do outro que dele procede, e, assim, o mantém e domina. ἀρχή [arché] significa ao mesmo tempo início e domínio.[...] A Φύσις [physis] é ἀρχή [arché], e, em verdade, ponto de partida para e o dispor da mobilidade e do repouso; e, com efeito, de algo movido, que possui ἀρχή [arché] nele mesmo. (HEIDEGGER, 2008b, p. 259).

Assim, compreender o sentido de *poiesis* é compreender seu sentido em relação à concepção de ser enquanto *physis*, isso porque, para Heidegger, a *poiesis* traz ao aberto,

à presença, o ser enquanto vigor imperante, enquanto *physis*, diferindo da *physis*, porém, por não ser o princípio, o início de si mesma, mas, antes, um outro tipo de produzir na medida em que, quanto ao *arché*, ao início, a obra de arte tem origem no antevisto, a *physis*, em uma relação de codeterminação entre o artista e a obra, visto que, conforme Heidegger, “O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro” (HEIDEGGER, 2010a, p. 37). A *poiesis*, dessa maneira, não significa produzir no sentido habitual, mas antes, trazer ao aberto o ser do ente em seu sendo, enquanto vigorar. Por isso, o produzir da arte se difere da perspectiva habitual de produzir no sentido que pensamos, por exemplo, o produzir industrial. Isso porque, como sustenta Agamben, Aristóteles pensa o início, a *arché* da *poiesis* como ἐνεργεῖα (*enérgeia*) no caso da arte e, no sentido de produzir para uma finalidade, como δύνᾱμις (*dúnamai*), que significa *ser capaz de, disponibilidade para* e que, assim sendo, “o produto industrial não é propriamente uma obra, mas, precisamente, produto” (AGAMBEN, 2012, p. 111). A obra não significa um dispor para, não é, tal como o produto do uso, um ente com uma finalidade no uso. Isso, Heidegger atribui ao caráter dos utensílios, cujo traço fundamental, desde *Ser e Tempo*, é compreendido por sua serventia, seu *ser para (Um-zu)*¹⁹ e que, exatamente por isso, os utensílios possuem um “parentesco com a obra de arte” somente no sentido em que o utensílio, assim como a obra de arte, é “pro-duto do trabalho humano” (HEIDEGGER, 2010a, p. 67). Dessa maneira, o utensílio tem uma posição intermediária entre o caráter de coisa e de obra de arte não possuindo, contudo, “a autossuficiência da obra” (HEIDEGGER, 2010a, p. 67). A obra de arte com isso, não pode ser pensada nem como coisa e nem como utensílio em um sentido bastante abrangente, uma vez que, para Heidegger, a obra de arte não possui um caráter utilitário-instrumental, ou seja, não é determinada por meio de um *ser para (Um-zu)*. Na obra de arte, o sentido de *poiesis* não é empregado, portanto, no sentido de produto, mas deve ser pensada junto à significação e ao parentesco entre *poiesis* e *poesia*, como acontecimento *poietizante*. O acontecimento da *poiesis* na obra de arte é assim pensado de maneira completamente diferente. Para a arte, “o narrar inaugural do que se projeta é *poiesis*” (HEIDEGGER, 2010a, p. 187), “A *poiesis* é a

¹⁹ As questões referentes ao conceito de utensílio e de instrumento são fundamentais para a compreensão da totalidade referencial que Heidegger chamava *circunvisão*; entendida como multiplicidade referencial do “ser para” (*Um-zu*), ou seja, o conjunto já sempre disposto em um arranjo no manejo do instrumento e do utensílio, que só “é” enquanto utensílio ou instrumento a partir da pertinência a outros instrumentos em que a ocupação se subordina ao ser para (*Um-zu*) do instrumento ou utensílio à mão. Para a experiência da arte, a distinção entre obra de arte e um simples instrumento está localizada justamente nessa determinação. (HEIDEGGER, 2008a, p. 116-117).

fala inaugural do desvelamento do sendo” (HEIDEGGER, 2010a, p. 1879). O que se desvela é a *physis* enquanto *ousia*.

Assim, pensar o significado de *poiesis* é pensar a polissemia do próprio conceito, ou melhor, pensar a abrangência do conceito de *poiesis* em sua relação específica com a arte. *Poiesis, Dichtung*, para a arte é muito mais um dizer que abre, que deixa vigorar por meio do ente o ser antevisto que conduz o pro-duzir e que, assim, diz inauguralmente, como acontecimento *poietizante* em que a verdade se abre em seu sendo. Por isso,

A *poiesis* é aqui pensada em um sentido tão amplo e, ao mesmo tempo, numa unidade essencial tão íntima com a linguagem e com a palavra, que precisa ser deixada em aberto a questão se a arte, em verdade, em todos os seus modos, - da arquitetura até a poesia -, esgota a essência da *poiesis* (HEIDEGGER, 2010a, p. 189).

Para Heidegger, portanto, toda arte é *poiesis* no sentido de, por meio da obra de arte, deixar vigorar, *ousia*, o ser enquanto *physis*. A arte mantém-se, contudo, em uma relação fundamental com a linguagem e, de fato, é primeiro na linguagem em que a *poiesis* se dá. Pensada em sua abrangência, o testemunho originário do ser em seu sendo é na linguagem e, exatamente por isso, Heidegger pôde chamar a linguagem *a morada do ser*. Em sentido fundamental, a arte encontra-se no acontecimento e no elemento da linguagem que pode assumir para si a possibilidade de um dizer inaugural em que o ser vem ao aberto como vigor imperante. Não por acaso, a famosa distinção entre a palavra *poética*, e as ditas “artes plásticas” só pode existir passando por cima do elemento comum da linguagem que retém e encaminha todo fenômeno artístico em uma relação de unidade. Dessa maneira, ao pensar a amplidão do sentido de *poiesis*, afirma o filósofo alemão,

A própria linguagem é *poiesis* em sentido essencial. Mas porque a linguagem é aquele acontecimento no qual, a cada vez, o sendo como sendo se abre pela primeira vez para o ser humano, por isso é a poesia a *poiesis* em sentido mais restrito, a mais originária *poiesis* em sentido essencial. A linguagem não é por isso *poiesis*, ou seja, porque é a poesia primordial, mas a poesia apropria-se na linguagem, porque esta conserva a essência originária da *poiesis*. Pelo contrário, a arquitetura e a escultura acontecem sempre já e sempre somente no aberto do narrar inaugurante e do nomear. Elas são regidas e conduzidas

pelo aberto. Por isso, ficam sendo caminhos e modos próprios de como a verdade se encaminha para a obra. Elas são sempre um dos modos próprios do *poietizar* dentro da clareira do sendo, que já desapercebidamente aconteceu na linguagem. (HEIDEGGER, 2010a, p. 189).

Aqui se consuma, portanto, a compreensão do fenômeno de unidade da arte entendida por Heidegger sob o conceito de *poiesis*. *Poiesis* deve ser pensada como um *operar possível do ser no ente em que o ser do ente vem ao aberto*. Originalmente, é por meio da linguagem em que o ser dos entes vem ao aberto e nele permanece testemunhado na palavra poética. A arte é, igualmente, esse acontecimento a partir do elemento comum da linguagem e do mundo e é, também por isso, que pode operar na obra de arte a abertura do ser do ente. Isso, porém, não deve aproximar a ideia de que a experiência artística termine ou encontre sua finalidade na *poiesis*. Verdadeiramente, *poiesis* é o inaugural do acontecimento da obra de arte e, igualmente, o *como* da transição do habitual e ordinário para o acontecimento da arte enquanto sendo. Isso ocorre na medida em que a arte enquanto “*pôr-em-obra da verdade é poiesis*” e que, assim sendo, “o pôr-em-obra da verdade faz irromper o extra-ordinário e revoga ao mesmo tempo o habitual e o que assim se considera. A verdade que se inaugura na obra jamais é para ser comprovada e deduzida a partir do então existente” (HEIDEGGER, 2010a, p. 191). Dessa forma, a verdade da obra de arte não se encontra encerrada em seu caráter material, ou, como já demonstrado, na dimensão entre matéria e forma tão cara à tradição estética e à modernidade. Aquilo que Heidegger procura demonstrar é algo de natureza completamente diversa. A verdade da arte para Heidegger não é pensada sob o domínio da estética e, muito menos, quando estética é entendida como ciência do belo e ligada ao gozo estético e ao prazer, tal como fez a tradição. Para a experiência da verdade da arte cuja essência ocorre como *poiesis*, “a verdade é o desvelamento do sendo enquanto sendo. A verdade é a verdade do ser. A beleza não aparece junto dessa verdade. Quando a verdade se põe na obra, ela aparece” (HEIDEGGER, 2010a, p. 207).

Com isso, Heidegger procura evocar um acontecimento de verdade por meio da obra de arte que, de fato, se dá no elemento comum da linguagem. Em certa medida, ao conceber toda forma de arte como *Dichtung*, *poiesis*, Heidegger compreende a arte enquanto obra da linguagem e reconhece que, a linguagem, “constitui, define o nosso ser” (HEIDEGGER, 2004, p. 71) e que, na linguagem, repousa originalmente, enquanto *poiesis*, a possibilidade de, na língua, “não enquanto meio de comunicação”, haver

“instauração do ser” (HEIDEGGER, 2004, p. 75). Dessa maneira, toda arte para Heidegger é *poiesis* e, toda *poiesis* é um acontecimento da linguagem que deixa emergir e instaurar a vigência do Ser, e que, por isso, a verdade da arte se constitui enquanto acontecimento exemplar da própria verdade em seu acontecer. A arte é, portanto, *pôr-se-em-obra da verdade*, entendida enquanto, o acontecer do ser em seu sendo. Nesse sentido, se revela a proximidade entre a tarefa do pensamento e a essência da arte. Para Heidegger, portanto, “o pensador diz o Ser, o poeta [*Dichter*] nomeia o sagrado” (HEIDEGGER, 2008b, p. 324), visto que, “pensado a partir da essência do ser, o poetar, o agradecer e o pensar estão mutuamente referidos” (HEIDEGGER, 2008b, p. 324).

O sagrado, porém, se faz presente como doação e pode ser compreendido por meio da análise que o filósofo dedica à poesia de Hölderlin, em especial, a partir da presença do divino compreendida como falta. Uma falta que, porém, “não significa faltar, no sentido de ausência, nem significa erro, no sentido de uma mera deficiência e imperfeição. Falta significa um falhar” (HEIDEGGER, 2004, p. 221). A falta de que fala Hölderlin em *O Reno* e sobre a qual pensa Heidegger a partir dele, “não é um erro que façam e cometam, mas sim o dote que trazem de sua origem, isto é, *a falta de Deus*” (HEIDEGGER, 2004, p. 219). Essa falta, contudo, é, para Heidegger, a penúria que vem à presença na palavra do poeta e na obra do artista. Toda arte é *Dichtung*, toda arte é *poiesis*. Por isso, é o mistério do Ser como destino que vem à presença na arte. “O Ser deixa nascer a poesia [*Dichtung*] para se encontrar nela originalmente e, encerrando-se assim nela, abrir-se como mistério” (HEIDEGGER, 2004, p. 223). O mistério do Ser, portanto, é o que conduz o fazer artístico e que, nesse saber (*Techne*), se encerra como *poiesis*. O Ser, porém, é pensado por Heidegger enquanto *physis*. Não por acaso, conforme Castro, ao interpretar o agir artístico enquanto *pôr-se-em-obra da verdade*,

Há ainda uma dimensão essencial: a ação de trazer (*bringen*) para fora (*hervor*) não tem o agir em si, mas lhe é dado, doado, daí, dizer: trazer enquanto deixar, ou seja, um deixar manifestar, um deixar trazer para fora. Quem deixa? O deixar vai nos enviar para a dimensão do agir como uma doação que compete a nós receber por ação do sagrado (*physis*). Uma tal doação do sagrado que compete a nós receber enquanto sentido do que se manifesta e desvela, enquanto linguagem, é, simplesmente, como diz Heidegger: *poiesis*, ou seja, o manifestar que é a essência do agir, porque nela o sentido de ser *se dá*. [...] O operar da obra, enquanto *Dichtung/poiesis*, é o deixar-trazer-para-fora, é a fonte do doar/ ditar sagrado, ou seja, *Dichtung*. (CASTRO, in: HEIDEGGER, 2010a, p.241).

Portanto, é nessa proximidade fundamental em que o pensador diz o ser e o poeta nomeia o sagrado, que se mantém o pensamento de Heidegger no encaixo da arte e da poesia, pensada, toda arte, como poesia, como um tipo bem específico de *produzir*, compreendido por Heidegger com a expressão *Dichtung, poiesis*, ou seja, como obra da linguagem. Nesse sentido, o pensamento resguarda o pertencimento e a distância mútua entre a arte, enquanto *Dichtung, poiesis, poesia* e a filosofia, visto que,

pelo fato de a poesia, em comparação com o pensamento, estar de modo bem diverso e privilegiado a serviço da linguagem, nosso encontro que medita sobre a filosofia é necessariamente levado a discutir a relação entre pensar e poetar. Entre ambos, pensar e poetar, impera um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem intervêm por ela e por ela se sacrificam. Entre ambos, entretanto, se abre ao mesmo tempo um abismo, pois “moram nas montanhas mais separadas.” (HEIDEGGER, 1979, p. 23).

Um aparecer que subordina inclusive, a análise estética à verdade dessa abertura, visto que, “O aparecer é – como este ser da verdade na obra e como obra – a beleza. Assim, o belo pertence ao acontecer-se apropriante da verdade” (HEIDEGGER, 2010a, p. 207). Portanto, a verdade da arte pensada por Heidegger não ocorre no representar e no aspecto material da obra de arte, mas, de fato, como acontecimento e abertura do Ser. Para Heidegger, *poiesis* está ligada à verdade na arte por ser o *como* desse acontecimento. É nesse sentido que a essência da obra de arte é *poiesis* e, igualmente, toda forma de arte pode não esgotar a noção de *poiesis* entendida como trazer do não ser ao ser, trazer ao vigor e a presença como *physis* que, enquanto vigor imperante que surge, *reivindica* sua abertura como mundo, como o próprio acontecimento histórico em que o mundo, munda. A obra de arte enquanto abertura inaugural, enquanto dizer *poietizante* é a vigência do mundo em que, na obra, se abre e conserva enquanto vigor a totalidade da abertura do mundo. A pretensão de interpretar a obra de arte ou mesmo, que possa haver para a arte uma noção interna de progresso histórico em direção a um ideal de arte ou a simples superação de estágios anteriores, tal como ocorre para Kosuth, é, para Heidegger, verdadeiramente impossível, visto que, o elemento da arte já se encontra regido pela linguagem e pela história em seu acontecimento. Não há arte do passado em si mesmo e, toda arte só pode pertencer ao passado, tornar-se passado, quando o vigor que nela se abre como ser, deixa de vigorar no mundo em que ela se instala. É exatamente por isso que, toda *poiesis* é histórica e toda abertura do ser do ente

ocorre historicamente. Exatamente por esse motivo, pode Heidegger afirmar, “arte: o produzir que necessita, no acontecimento poético-apropriante, da clareira do velar-se – guardar-se no configurado [mundo; fático; histórico].” (HEIDEGGER, 2010a, p. 35) e que, com isso, pode-se indagar se,

permanece a obra ainda obra quando fica fora de qualquer referência? Não pertence à obra o situar-se dentro de referências? Certamente. Só resta perguntar em quais ela se situa. [...] A amplitude reinante destas referências abertas é o mundo deste povo histórico. (HEIDEGGER, 2010a, p. 101-103).

Não por acaso, deve-se pensar a arte na totalidade referencial até aqui abordada. A verdade carrega consigo e acontece historicamente não sendo, portanto, a superação da história e, muito menos, o abandono do mundo em favor de uma ideia ou de um conceito que deve ser consumado na obra de arte. Toda arte, ao contrário, encontra sua origem e validade no mundo histórico e nas referências nele vigentes. Na obra de arte, o mundo histórico se abre como vigor na configuração em que a obra se situa e, dessa maneira, “a arte é histórica e é, enquanto histórica, o desvelo criativo da verdade da obra. A arte acontece como *poiesis*.” E, com isso, *poiesis* enquanto essência da arte em seu acontecimento deve ser compreendida como “fundação nos três sentidos de doação, de fundação e de princípio. A arte é, como fundação, essencialmente histórica” (HEIDEGGER, 2010a, p. 197). Isso significa que, ser histórico não deve ser pensado como um dado, uma característica ou atributo do *Dasein*, mas, compreender que,

a arte tem uma história no sentido mais extremo, ou seja, que ela no transcurso do tempo também aparece ao lado de muitos outros fenômenos e nisso se transforma e passa a oferecer aspectos cambiantes à historiografia. A arte é histórica no sentido essencial de que fundamenta história. (HEIDEGGER, 2010a, p. 199).

De fato, é nesse sentido que a análise da arte empreendida por Heidegger pode, a princípio, recolocar a pergunta pela verdade da arte na pergunta pela verdade em geral, em conexão com a pergunta pelo ser. O grande advento levado a cabo em *A Origem da Obra de Arte* é justamente o de ter, como afirma Gadamer, reconduzido a arte para o

todo das preocupações do pensamento de Heidegger.²⁰ Na arte, a questão da verdade e da abertura do *Dasein* pensada entre o caráter de projeto e de ser-lançado, ou seja, historicamente constituído e ontologicamente finito é reconduzida à abertura do mundo em seu acontecimento. É nesse sentido em que a arte deve ser pensada como *poiesis* e, também por isso, que *poiesis* só pode ser pensada historicamente. E, dessa maneira,

A arte deixa a verdade eclodir. A arte faz eclodir na obra a verdade do sendo como desvelo que funda. A palavra originária significa fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência [*physis*].

O originário da obra de arte, isto significa, ao mesmo tempo, dos que criam e dos que desvelam, isto diz do ser-aí histórico de um povo, é a arte. Isto é assim porque a arte em sua essência é um originário: um modo insigne de como a verdade é sendo, quer dizer, acontece historicamente. (HEIDEGGER, 2010a, p. 199).

Exatamente por acontecer e manter aberto na clareira um mundo é que a obra de arte pode ser degradada a simples coisa. Essa degradação é exatamente a perda dessa vigência operante. Todo dizer inaugural, toda *poiesis*, pensada como pro-duzir que traz do não ser ao ser, abre o ser historicamente, sendo histórico. E, por isso, a perda ou ruptura do conjunto histórico referencial é, para a obra de arte, sua degradação entendida como desmundanização. A verdade da obra de arte entendida como pôr-se-em-obra da verdade precisa ser pensada nesse sentido e, liberada para esse sentido. No pensamento de Heidegger, essa é a questão do acontecimento da verdade. O ser que vem a linguagem e só pode ser compreendido e desvelado a partir desse elemento. Não por acaso, para a experiência da verdade da arte pensada por Heidegger, como afirma Gadamer, “o mundo que aparece no jogo da representação não é uma cópia ao lado do mundo real, mas é esse mundo mesmo na excelência de seu ser” (GADAMER, 2012, p. 197). O que ocorre na verdade da arte é um caso exemplar da experiência com a verdade em que o ser se lança ao aberto e nele vigora. Exatamente por isso, não há

²⁰ Segundo Gadamer, *A Origem da Obra de Arte* espelha de maneira precisa o caráter do acontecimento da verdade tal como pensado por Heidegger. Como sustenta Gadamer, nos conceitos empregados na análise da verdade da arte por meio da obra de arte, o que estava em questão era antes, demonstrar a relação entre o sentido de ser e verdade, o que, pode ser alcançado de maneira determinante na análise da verdade da arte. Assim, “o ensaio de Heidegger não se reduz apenas a dar uma descrição mais adequada do ser da obra de arte. Seu interesse filosófico central é muito mais conceber o ser mesmo como um acontecimento da verdade, que se apoia nessa análise.” (GADAMER, 2012, p. 344).

verdade sem mundo e, tampouco, uma experiência que não se configure na experiência de abertura em que o mundo já se encontra *aí* aberto. O caráter de abertura do *Dasein* que se desdobra entre autocompreensão por meio do caráter de projeto e da faticidade por meio do caráter de ser-lançado abriga a dimensão da abertura do *Dasein* na clareira da verdade, *aletheia*. Assim,

Heidegger acentua que a essência da verdade seria o poetar. Ele quer dizer com isso que o que constitui a essência da arte não é a transformação de algo pré-formado, não é a cópia de algo que anteriormente já é, mas o projeto por meio do qual algo novo vem à tona como algo verdadeiro: o fato de “se descerrar uma posição aberta” é o que constitui a essência do acontecimento da verdade que reside na obra de arte. (GADAMER, 2012, p. 348).

Poiesis deve ser compreendida, por fim, como *pro-duzir*, exclusivamente como trazer do não ser ao ser, trazer ao aberto a *physis*, o vigor imperante que, desde o princípio, conduz o fazer do artista no *pro-duzir* na obra enquanto dizer inaugural. Enquanto essência da arte, porém, *poiesis* deve se aproximar da ideia de acontecimento na medida em que, inaugura e deixa operar *poieticamente* o dizer na obra. Nesse sentido, a *poiesis* guarda sua reivindicação e proximidade com a poesia da palavra e da linguagem que, como defende Heidegger, abriga originalmente a possibilidade de toda *poiesis*, de todo trazer ao aberto o ser em sua presença. Por isso, em um terceiro sentido, a arte é também compreendida como fundação, na medida em que institui a vigência do ser em sua abertura histórica. Nesse último sentido, vigora a abrangência e a remissão ao acontecimento histórico e finito do *Dasein* bem como, de fato, a remissão à linguagem e ao mundo que fornece anteriormente à arte, o elemento de onde ela pode advir. Exatamente por isso,

Em verdade, o poetar está dividido aqui em duas fases: em um projeto que sempre aconteceu onde quer que vigore uma linguagem e em outro projeto que deixa emergir a nova criação poética desse primeiro projeto. O caráter prévio da linguagem não parece constituir apenas a distinção particular da obra de arte poética, ele também parece valer para além de toda obra para todo e qualquer ser coisa das próprias coisas. A obra da *linguagem* é a poesia mais originária do ser. O pensar, que toma toda arte como poesia e preenche o ser linguagem da obra de arte, ainda está ele mesmo a caminho da linguagem. (GADAMER, 2012, p. 349).

3.3 ARTE COMO PÔR EM OBRA DA VERDADE

Se a *poiesis* se relaciona com a palavra e a linguagem e se, igualmente, o dizer poético é sempre um dizer histórico em sentido pleno, a questão da arte encontra-se assim, junto à questão da verdade pensada enquanto acontecimento do ser. Nesse sentido, Heidegger realiza por meio de sua análise da verdade artística a abertura e colocação de um tipo exemplar de acontecimento da verdade que, estruturalmente, revela toda envergadura da verdade pensada como *aletheia* e do ser pensado como acontecimento da *physis* enquanto *ousia*. Essa abordagem, porém, não encontra paralelo com a trajetória e o domínio da experiência estética da tradição artística no Ocidente. Contudo, ao reconduzir a verdade da arte ao aberto da obra, Heidegger demonstra que a verdade que se desdobra na experiência com a arte não pode ser totalmente compreendida pela estética. É, por isso, que a verdade da arte é, enquanto deixar e trazer ao aberto o ser por meio do ente, compreendida como *pôr-se-em-obra da verdade* e, igualmente, o motivo pelo qual a essência da arte é pensada como *poiesis*, um pro-duzir que abre e diz inauguralmente. Nesse sentido, a *poiesis* entendida como trazer do não ser ao ser, se dá de maneira totalmente nova na obra de arte e, assim, se encontra em um tipo de familiaridade com a palavra e a linguagem. A arte é um tipo específico de dizer poético em que previamente a linguagem, assim como o mundo, abre-se e deixa vigorar o ser, tanto na palavra, quanto na obra. Com isso, Heidegger tem em vista um tipo de acontecimento artístico que deve ser pensado de maneira distinta de nossa relação geral com a arte. Parte disso se deve à trajetória da própria compreensão de arte com o domínio da consciência estética e a conceptualidade dominante da sensibilidade e do compreender radicalizado com a modernidade e, exatamente por isso, para Heidegger, a arte não é, radicalmente, uma preocupação marginal, mas, se assenta na mais importante vitaliciedade da vida humana se afastando, em tudo, do âmbito da mera cultura corrente. A solidez da arte é, em certo sentido, algo que não pertence à arte, mas, efetivamente, aquilo que, da arte, pertence ao homem e nele se dá, como acontecimento histórico do ser. Até o fim da vida, a questão da arte é de fundamental importância para o pensamento de Heidegger e, junto da pergunta pela verdade da arte e de sua eventual determinação ontológica, também, o estado da arte e a maneira como, em nosso tempo,

a arte se situa e põe-em-obra a verdade histórica do ser em seu sendo. Não por acaso, como atesta Heidegger em sua famosa entrevista de 1966,

[...] não vejo que caminho a arte moderna indica, sobretudo na obscuridade em que se está quanto ao lugar em que se apercebe, ou pelo menos procura, o que faz o próprio da arte. [...] Se o quadro que escolhemos para situar a arte, a poesia e a filosofia é a vida cultural, então podemos pô-las em pé de igualdade. Mas quando se questiona o que quer dizer não somente a vida cultural, mas também o que quer dizer cultura, então a mediação sobre o que aqui faz questão entra também nas tarefas do pensamento, desse pensamento que não consegue sequer chegar a pensar até o fim a sua própria aflição. (HEIDEGGER, 1997b, p. 243-244).

Assim, a questão da arte não é somente, uma questão de arte. A arte não é, somente, uma questão para a arte, mas a arte é, sobretudo, uma questão para o homem e, exclusivamente pertinente a ele. Não há autonomia plena das ciências ônticas, e, igualmente, não há verdade da arte que não seja verdade para o *Dasein* e em relação a ele. Para Heidegger, isso vale tanto para a física de Newton²¹, quanto para os sapatos de van Gogh. Para aquilo que pretende Heidegger, tanto a estética quanto a cultura como caminho de acesso à verdade da obra, parecem insuficientes. Por isso,

O fato de que os gregos não descrevam nem falem sobre suas “obras de arte” “esteticamente” testemunha que as obras estavam, na verdade, protegidas na clareza da palavra, sem o que uma coluna não seria coluna, um tímpano não seria um tímpano, um friso não seria um friso.

²¹ “Enquanto constituída pela abertura, a presença é e está essencialmente na verdade. A abertura é um modo de ser essencial da presença. Só “se dá” verdade à medida que e enquanto a presença é. Só então o ente é descoberto e ele só se abre enquanto a presença é. As leis de Newton, o princípio da contradição, toda verdade em geral só é verdade enquanto a presença é. Antes da presença e depois da presença não havia verdade e não haverá verdade porque, nesse caso, a verdade não pode ser enquanto abertura, descoberta e descobrimento. Antes das leis de Newton serem descobertas, elas não eram “verdadeiras”; daí não se segue, porém, que fossem falsas nem que seriam falsas se, do ponto de vista ôntico, nenhuma descoberta fosse mais possível. Do mesmo modo, essa “limitação” não contém uma diminuição do ser-verdadeiro das “verdades”. As leis de Newton, antes dele, não eram nem verdadeiras nem falsas. Isso não pode significar que os entes que elas, descobrindo, demonstram não existissem antes delas. As leis se tornam verdadeiras com Newton. Com elas, o ente em si mesmo se tonou acessível à presença. Com a descoberta dos entes, estes se mostram justamente como os entes que já eram antes delas. Descobrir assim é o modo de ser da “verdade”. *Toda verdade é relativa ao ser da presença na medida em que seu modo de ser possui essencialmente o caráter de presença.* Será que essa relatividade significa que toda verdade é “subjativa”? Caso se interprete “subjativo” como o que “está no arbítrio do sujeito”, certamente não. Pois, em sentido mais próprio, o descobrimento retira o enunciado do arbítrio “subjativo”, levando a presença descobridora para o próprio ente.” (HEIDEGGER, 2008, p. 298) .

Por isso, de um modo essencialmente único, através de sua poesia e de seu pensamento, os gregos experimentaram o ser no descobrimento da saga e da palavra. E somente por isso sua arquitetura e escultura tem a nobreza do construído e do esculpido que elas mostram. (HEIDEGGER, 2008c, p. 168).

Para Heidegger, portanto, a insuficiência da estética e igualmente da arte como questão da cultura devem ser pensadas no âmbito da experiência geral da verdade e da questão do ser, na medida em que, enquanto pôr-se em obra da verdade, o que se coloca em obra é, justamente, o ser. Assim, “‘a arte’ não era o objeto de uma ‘cultura’ e de um impulso de vivência, mas sim a ação de ‘trazer-para-a-obra’ [Ins-Werk-bringen] o desencobrimento do ser a partir da vigência do próprio ser” (HEIDEGGER, 2008c, p. 169). Nesse sentido, a arte se dá, inicialmente a partir da abertura manifesta da linguagem enquanto mundo histórico e deixa viger o ser, *physis*, enquanto *ousia*. Portanto, a arte é o ser que se dá na linguagem, enquanto elemento da linguagem. Dessa maneira, arte não é apenas técnica, mas um saber que deixa vigorar um acontecimento da verdade. Por isso,

Visto que a arte erige e faz aparecer, num sentido acentuado, o Ser, como ente na obra, a arte vale, a bom direito, como o poder-pôr em obra, simplesmente dito, como *techne*. O poder pôr em obra é um operar manifesto do Ser no ente. O saber [*techne*] consiste nesse abrir e manter aberto reflexivo o operante. A paixão do saber está em investigar questões. Por ser um tal saber é que a arte é *techne*, e não por pertencerem, à sua efetivação, habilidades “técnicas”, instrumentos e materiais de obra. (HEIDEGGER, 1987, p. 182).

O pôr-em-obra da verdade na obra de arte é antes um saber orientado pela verdade do ser em uma configuração histórica. É a *physis* que por meio do saber, *techne*, vem ao aberto enquanto permanecer, *ousia*, como um dizer inaugural, *poiesis*. A arte põe em obra o mundo na reivindicação de sua abertura. Um aberto que, porém, é encerrado na concretude do consumado, do dado, do fático e que se dá somente ao *Dasein* em sua abertura, enquanto aquele que se mantém em uma relação de compreensão de ser que é *aí* na clareira, *aletheia*, da verdade. Verdade compreendida enquanto verdade do Ser que se abre e se resguarda ao *Dasein* que, segundo Heidegger, é e está na verdade. Essa dimensão entreposta da abertura da verdade é a clareira do ser, pensada em *A Origem da*

Obra de Arte entre *Mundo e Terra*, entre o mistério do ser e a faticidade da compreensão, ou, conforme Gerd Bornheim,

Entre terra e mundo braveja um conflito, uma contradição, palavra, essa última, sempre evitada por Heidegger, por temor de algum contágio metafísico. Mas é bem de uma contradição que se trata: mundo e terra *só são* através de seu ser oposto, na oposição cada um dos termos se afirma em sua diferença, e o resultado dessa contra-dição é precisamente a obra de arte. (BORNHEIM, 1998, p. 59).

Para Heidegger, portanto, na obra de arte se exprime toda a envergadura da experiência da verdade. Isso, porém, é ainda parte da questão da experiência da verdade da arte. Por meio da tensão entre *Mundo e Terra*, a obra salvaguarda a verdade de maneira exemplar. É por esse motivo que, para *A Origem da Obra de Arte*, conforme Gadamer (2012, p. 337), não importa somente o fato de “a arte ter sido agora inserida no princípio fundamental da autocompreensão do homem em sua historicidade”, mas que,

Falava-se aí de mundo e terra. Pois bem, o conceito *mundo* já vinha se mostrando desde o princípio do caminho heideggeriano de pensamento como o conceito hermenêutico diretriz de Heidegger. O mundo como totalidade referencial do projeto do ser-aí constituía o horizonte, que se mostrava como anterior a todos os projetos do cuidado existencial humano. [...] O espantoso, porém, foi o fato de o conceito de mundo ter encontrado no conceito de *terra* um conceito oposto. (GADAMER, 2012, p. 337).

De fato, o conceito de mundo é largamente empreendido no itinerário de pensamento heideggeriano e é fundamental para a determinação ontológica do *Dasein* entendido pelo filósofo enquanto *ser-no-mundo*. Mundo por sua vez é, também, a esfera antevista que constitui a própria abertura, o *aí*, do *Dasein*. Nesse sentido, a possibilidade de pensar concretamente a experiência da arte junto a Heidegger é pensar a arte em sua relação com a hermenêutica que se estabelece desde o início de sua filosofia e, junto disso, pensar a verdade da arte em correlação à verdade do Ser. Na ideia de *mundo*, compreende-se a “totalidade em meio à qual ocorria a autointerpretação do ser-aí [*Dasein*] humano” (GADAMER, 2012, p. 337) e que, com isso, evidencia-se como a obra de arte pode *pôr-em-obra a verdade*. O mundo que vem à tona na obra de arte no vigor de seu ser é o *mundo* do *Dasein*, a instância pré-temática em que ele sempre se

encontra e, com isso, pensar a arte a partir de Heidegger é pensar a arte em correlação com a totalidade conceitual e hermenêutica que orienta esse pensamento desde o começo da atividade filosófica de Heidegger. Nesse sentido, a pergunta pela arte é a pergunta pela verdade do Ser e, a pergunta pela verdade do Ser, nunca pode ser plenamente transposta à clareza de uma consciência absoluta. Exemplarmente, a verdade da arte lança ao claro a estrutura da verdade em geral pensada entre o aberto do mistério do Ser e o horizonte finito, fático, de toda compreensão. Na dinâmica entre a abertura do Ser, o horizonte aberto entendido com o conceito de *Mundo* e o fechamento concreto do habitar familiar compreendido com o conceito de *Terra*, repousa a obra de arte na autonomia de sua reivindicação e familiaridade. A obra é, ela mesma, essa posição de abertura e cerramento que perfaz toda verdade. Por isso, “Terra é um contraconceito em relação ao mundo, na medida em que, diferentemente do abrir-se, ela é distinta pelo abrigar-se-em-si e pelo cerramento. As duas coisas estão evidentemente presentes na obra de arte, o abrir-se tanto quanto o fechar-se” (GADAMER, 2012, p. 342-343). Na obra de arte, o Ser se abre em uma configuração familiar e deixa a vigência de sua abertura abrigar o mundo em sua tensão com o cerramento dessa configuração histórica. Assim,

Buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia, uma vez que tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização. [...] O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. ‘Há um mundo’, ou, antes, ‘há o mundo’, dessa tese constante de minha vida não posso nunca inteiramente dar razão. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 13-14).

E, com isso, o mundo que se abre, encerra-se também em seu fato, na configuração fática e inesgotável de seu acontecimento. Nesse sentido, na obra de arte “mundo se faz presente. A obra de arte abre seu próprio mundo” (GADAMER, 2012, p. 342). A verdade em obra na obra de arte é, portanto, o mundo na excelência de seu Ser. E, dessa maneira,

Tudo isso deve ser antes possibilitado pelo fato de desencobrimento e encobrimento serem um acontecimento do ser. A compreensão alcançada da essência da obra de arte ajuda-nos a compreender isso. Na obra de arte há

efetivamente uma tensão entre despontar e encobrimento, tensão essa que constitui o ser da obra ela mesma. É o aguçamento dessa tensão que constitui o nível de figura de uma obra de arte e que gera o brilho, por meio do qual ela ofusca tudo. Sua verdade não é o estado patente e plano de sentido, mas antes a insondabilidade e a profundidade de seu sentido. Assim, de acordo com sua essência, ela é uma contenda entre mundo e terra, despontar e encobrimento. (GADAMER, 2012, p. 346).

Com isso, a “obra de arte é o resultado e a comprovação da tese universal da filosofia heideggeriana de que o ente retém a si mesmo, na medida em que se insere no aberto do apresentar-se” (GADAMER, 2012, p. 347). Esse vir à presença, contudo, acontece no jogo entre desvelamento e o velamento do ser que, como demonstrado, é pensado por Heidegger enquanto *aletheia*. Por isso,

O que encontra desse modo a sua legitimação deve constituir, porém, a essência do ser em geral. A contenda entre desencobrimento e encobrimento não é apenas a verdade da obra, mas também a verdade de todo ente. Pois verdade é, enquanto desvelamento, sempre uma tal *contraposição de desencobrimento e encobrimento*. (GADAMER, 2012, p. 346).

O que se desvela, porém, é o ser em seu acontecimento e, por isso, trata-se de uma experiência com a verdade que, como afirmado anteriormente, não é um tipo de adequação entre proposição e objeto e, tampouco, uma forma de conhecimento correto de algo, mas antes, um acontecimento da verdade e, conforme Benedito Nunes (NUNES, 1999, p. 62-63), “a verdade não como propriedade da proposição, mas localizada na existência. Já em *A Origem da Obra de Arte*, a verdade que *acontece* não resulta da decisão do *Dasein*, mas de um apelo ou de uma *abertura do ser*.” O caráter de reivindicação da verdade posta em obra é, portanto, a verdade do próprio ser. É esse fenômeno que Heidegger procura acentuar com o famoso exemplo dos sapatos de van Gogh. Para Heidegger, embora a obra de arte tenha irrevogavelmente um caráter material, a verdade que ela lança e mantém enquanto abertura, não pode ser compreendida a partir da estética decorrente dessa materialidade, mas que, compreendida enquanto *pôr-em-obra da verdade*, sempre abre por si mesma, um mundo. Com isso,

A pintura de van Gogh: Um par de toscos sapatos camponeses, e nada mais. Propriamente o quadro não representa nada. Sem embargo, estamos sozinhos com o que há ali, como se, numa tarde já adiantada de outono, voltássemos cansados, de enxada na mão, do campo para casa ao apagar-se o último fogo das batatas. O que no quadro está sendo? A tela? As pinceladas? As manchas de tinta? [...] Em tudo isso que acabamos de mencionar, o que é o ser do ente? (HEIDEGGER, 1987, p. 62).

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer os limites indicativos da própria obra. No quadro de van Gogh, não há indicativo algum a quem os sapatos pertençam e, nem mesmo, onde estão localizados. São sapatos no vigor de uma indigência insinuada. Conforme Heidegger, apenas sapatos camponeses, e nada mais. É conhecido que van Gogh tenha, em verdade, pintado ainda outros sapatos, sozinhos ou em conjunto e, que à semelhança desses interpretados por Heidegger, sejam, também, sapatos e nada mais. Como se sabe, para Heidegger, terminologicamente, sapatos são utensílios e, os utensílios se compreendem por sua serventia, seu *ser-para* (*Um-zu*). Na obra de van Gogh, o que vem à tona é exatamente a familiaridade dessa relação. Não é a busca pela realidade específica de um par de sapatos específicos ou, se eram ou não do próprio pintor, ou se ele deliberadamente os utilizou em um dia de chuva antes de pintá-los. É o ser dos sapatos em geral no abrigo de sua familiaridade e serventia que vem à presença no quadro de van Gogh e, de fato, em todos os quadros de sapatos de van Gogh. É essa remissão ao ser dos sapatos em sua serventia que, para Heidegger, pintava van Gogh e, não um, dois, ou vários sapatos específicos. Tomar sapatos por tema é deixá-los vigorar na unidade de sua intimidade, de sua familiaridade comum. Assim, o que vem ao encontro e o que é pertinente à análise empreendida por Heidegger é largamente indiferente à especificidade do sapato retratado, mas, pertinente à unidade dos sapatos em geral em sua serventia que deixa e reivindica a familiaridade do mundo que, com eles e junto deles, se abre na obra. Nesse sentido, a obra de arte é, verdadeiramente, *pôr-se-em-obra da verdade*. Na análise empreendida por Heidegger há uma crítica a desmundanização da modernidade e de seu aparato conceitual para quem, uma coisa, como um sapato, é um ente simplesmente dado, isolado do conjunto aberto em que ele já sempre se encontra e para o qual se encontra sua pertinência enquanto utensílio. Assim,

As coisas são meras coisas, isto é, elas se acham presentes, sem levar em conta se elas servem para algo. Heidegger mostra, então, que um tal conceito de algo presente à vista, tal como esse conceito corresponde ao procedimento constatador e calculador da ciência moderna, não permite pensar nem o elemento coisal da coisa, nem o elemento utensiliar do utensílio. Para tornar apreensível a utensiliaridade do utensílio, ele se liga a uma apresentação, um quadro de van Gogh, que nos mostra um sapato de camponês. Aquilo que se torna visível nessa obra de arte é o próprio utensílio, ou seja, não um ente qualquer, que pode ser utilizado para fins quaisquer, mas algo cujo ser é constituído pelo fato de ter servido, de servir a alguém a quem esses sapatos pertencem. O que vem à tona na obra do pintor e que ele apresenta com incisividade não é um par de sapatos casuais, mas a verdadeira essência do utensílio que os sapatos são. Todo o mundo da vida camponesa está nesses sapatos. Assim, é a obra de arte que traz consigo aqui a verdade sobre o ente. É apenas a partir da obra e de maneira alguma a partir de sua subestrutura coisal que tal vir à tona da verdade, tal como ele acontece na obra de arte, é pensável. (GADAMER, 2012, p. 341-342).

Sendo assim, a obra de arte deixa vigorar o mundo em que se situa, na reivindicação de seu Ser. O que vem ao aberto com os sapatos de van Gogh – em todos eles – é o emergir do utensílio na clareira do mundo que o abarca; “a obra como obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo” (HEIDEGGER, 2010a, p.111) e, “o que é o utensílio deixamos que fosse dito através de uma obra. Por meio disso – como que particularmente – veio à luz o que na obra está em obra: a abertura do sendo em seu ser: acontecimento da verdade” (HEIDEGGER, 2010a, p. 93). Assim,

Escolhemos para isso uma pintura de van Gogh, que várias vezes pintou um sapato. Mas o que se vê aí demais? Todo mundo sabe de que consiste um sapato. Quando não é de madeira ou de rafia lá se encontram a sola de couro e o couro de cobertura, unidos através de costuras e pregos. Tal utensílio serve para calçar os pés. De acordo com a serventia [*Um-zu*], se são para o trabalho no campo ou para dançar, a matéria e a forma são diferentes. (HEIDEGGER, 2010a, p. 79).

Não é, portanto, o caráter material que exprime a origem da obra de arte, mas, ao contrário, materialmente, esse caráter se subordina ao *mundo antevisto no despontar de sua abertura e só se torna acessível a partir dele*. Dessa maneira, na única referência à *physis* contida em *A Origem da Obra de Arte*, se lê,

este surgir e desabrochar em-si e no todo, os gregos denominaram, há muito tempo, a *physis*. Ela clareia ao mesmo tempo aquilo sobre o que e em que o

homem funda seu morar. Isso nós denominamos a *Terra*. Do que a palavra Terra aqui significa deve-se afastar tanto a representação de uma massa de matéria aglomerada como também, segundo a astronomia, a ideia de planeta. A Terra é aquilo em que se reabriga o desabrochar de tudo que, na verdade, como tal, desabrocha. Nisso que desabrocha, a Terra vige como o que abriga. (HEIDEGGER, 2010a, p. 103-105).

Na obra de arte, portanto, se encontra a totalidade do vir à presença do Ser que, ao abrir-se enquanto *physis acontece* na configuração de um mundo, fechando-se nessa configuração fática, enquanto linguagem. Daí, “neste ponto, a arte volta a complicar-se com o próprio estatuto ontológico da verdade” e, “reforça-se, assim, a tese maior: o assunto da arte é a verdade do mundo e de seu desvelamento. E nesse claro escuro está a medida da leitura” (BORNHEIM, 1999, p. 59). Nesse sentido, o quadro de van Gogh,

é a abertura daquilo que o utensílio, o par de sapatos do camponês, é em verdade. Este sendo emerge para o desvelamento do seu ser. Os gregos nomearam *aletheia* o desvelamento do sendo. [...] Na obra está em obra um acontecer da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugurante do sendo naquilo que ele é e no como ele é. [...] Na obra de arte, a verdade do sendo pôs-se em obra. ‘Pôr diz aqui: trazer para o permanecer. (HEIDEGGER, 2010a, p. 87).

O que vem ao permanecer na obra é, porém, o mundo que nela se abre e se encerra. Assim, “a obra abre um *Mundo* e o mantém numa permanência vigorante”, um mundo que “não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas”, mas, em que “*o mundo, munda*” (HEIDEGGER, 2010a, p. 109). Esse acontecimento de abertura não é, como já afirmado, irrestrito. Na compreensão e na abertura do mundo e, dessa maneira, na experiência e acontecimento da verdade, o aberto, a clareira desse acontecimento, ocorre entre abertura e fechamento, entre desvelamento e velamento. A experiência da verdade pensada por Heidegger não é, com isso, o pleno reter do Ser e, tampouco, algo como uma consumação plena e esgotamento do ser retido, mas um acontecimento que, ao abrir-se, se retira novamente para o insondável de sua origem. A essência do ser, pensado por Heidegger por meio da palavra *Wesen* e suas correlações, mantém seu caráter verbal. Ele não é o mesmo que uma substância sempre uniforme, com isso, “*Wesen* no sentido, diz Heidegger, que tem a palavra quando empregada como verbo visível” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 114). Na experiência da verdade da arte, repousa, portanto, o arco da experiência da verdade

em geral. A verdade é acontecimento e não conformidade entre proposição e objeto. Não é conhecimento correto e, muito menos, a constância de um mesmo sólido e sempre presente. Para Heidegger,

O lugar aberto no meio do sendo, a clareira, jamais é palco fixo com cortina aberta sobre o qual se encene o jogo do sendo. A clareira acontece muito mais apenas como esse duplo velar. O desvelamento do sendo nunca é, apenas, um estado existente, porém, um acontecimento. O desvelamento (verdade) não é nem uma propriedade das coisas, no sentido do sendo, nem uma propriedade das proposições. [...] À *essência da verdade como desvelamento pertence este denegar no modo do duplo velar*. A verdade é em sua essência não verdade. A proposição: a essência da verdade é a não-verdade não deve, em relação ao que afirma, dizer que a verdade seja no fundo falsidade. (HEIDEGGER, 2010a, p. 136-137).

A experiência da verdade se dá de maneira exemplar no acontecimento da arte. É nesse sentido que a obra de arte põe-em-obra a verdade, no sentido de um trazer que permanece na tensão entre o trazer ao aberto e o retorno ao velamento de onde a verdade enquanto acontecimento deve irromper. Dessa maneira, a verdade pensada enquanto *aletheia* é sempre um acontecimento e não a tomada de conhecimento formal. Nesse sentido, a verdade da obra de arte é, ela também, pensável somente enquanto acontecimento e, jamais, como retenção e conformidade entre proposição e objeto. Se, porém, o que se abre é o mundo na abertura de seu acontecimento, o cerramento compreendido pelo conceito de *Terra* deve, também, compor o acontecimento da verdade posta em obra na obra de arte. De fato, é essa dinâmica que Heidegger tem em mente ao opor os conceitos de *Mundo* e *Terra*. Se mundo é o permanecer e vigorar no aberto, a Terra é compreendida como fenômeno oposto em que, o aberto volta ao cerramento no horizonte familiar de onde, uma vez mais, ele pode emergir. Desvelamento e velamento não são simples oposição no acontecimento da verdade, mas se copertencem enquanto unidade de um mesmo acontecimento. A verdade em Heidegger é, com isso, pensada entre o despontar do Ser e seu encobrimento como constituição do próprio Ser. É nesse sentido que, como já demonstrado, Heidegger interpreta a famosa passagem de Heráclito, segundo a qual, “*O surgimento favorece o encobrimento*”. Dessa maneira, a oposição entre *Mundo* e *Terra* não é somente um outro termo para desvelamento e velamento, mas antes, procura demonstrar a copertinência entre esses dois polos na unidade da verdade enquanto clareira. “A

essência da verdade, isto é, do desvelamento, é regida internamente por uma denegação. Contudo, esse denegar-se não é nenhuma falha ou defeito como se a verdade fosse puro desvelamento que se livrou de todo velamento” (HEIDEGGER, 2010a, p. 137). Dessa maneira, “esse aberto acontece no meio do sendo. Mostra um traço essencial que já nomeamos. Ao aberto pertence um Mundo e uma Terra. Mas o Mundo não é simplesmente o aberto que corresponde à clareira e a Terra não é o fechamento que corresponde ao velamento” (HEIDEGGER, 2010a, p. 139). Para Heidegger,

O instalar um mundo e elaborar a Terra são dois traços essenciais do ser-obra da obra. Porém, eles se co-pertencem na unidade do ser-obra. Procuramos esta unidade quando pensamos o permanecer-em-si da obra e quando tentamos dizer aquele repouso uno e fechado do repousar-em-si. (HEIDEGGER, 2010a, p. 119).

Na obra de arte a verdade acontece e deixa abrir e cerrar novamente o vigor do Ser em seu despontar. “A Terra não é simplesmente o fechado, mas, sim, o que se abre como o que se fecha em si. Mundo e Terra são em si, de acordo com sua essência, disputantes e capazes de disputa. Somente como tais eles entram na disputa da clareira e do velamento” (HEIDEGGER, 2010a, p. 139). Para a verdade da arte, vale o acontecimento do Ser. O que Heidegger procura demonstrar é precisamente que, não é o caráter material da obra de arte que pode dar sentido à obra e, menos ainda, que o acontecimento da verdade na obra se dê a partir de sua proveniência material. Mas o contrário. É a escolha e a materialidade da obra que se dão a partir do antevisto que conduziu, *poieticamente*, o fazer artístico e, erigiu, materialmente, o que assim se abriu para que permanecesse nessa abertura.

Nesse sentido, não causa estranhamento, portanto, que, ao final de sua longa análise sobre as origens do totalitarismo, Hannah Arendt, tenha retornado à *poiesis*. Na produção, sempre e de maneira mais veemente, encontra-se o fazer concreto da vida humana. Embora a *poiesis* tenha validade para todo e qualquer produzir e se ligue a toda e qualquer técnica, a todo e qualquer saber, repousa no produzir, a possibilidade de, em conformidade com sua origem, distinguir-se do produzir dominante e habitual da era moderna. Pensar essa distinção é manter aberta a origem da *poiesis* em sua unidade e,

conforme Hannah Arendt, pensar a *poiesis* essencialmente, uma vez que, o que está em jogo é o fato de que,

O homem, como *homo faber*, tende a isolar-se com o seu trabalho, isto é, a deixar temporariamente o terreno da política. A fabricação (*poiesis*, o ato de fazer coisas), que se distingue, por um lado da ação (*práxis*) e, por outro, do mero trabalho, sempre é levada a efeito quanto o homem, de certa forma, se isola dos interesses comuns, não importa que o seu resultado seja um objeto de artesanato ou de arte. No isolamento, o homem permanece em contato com o mundo como obra humana; somente quando se destrói a forma mais elementar de criatividade humana, que é a capacidade de acrescentar algo de si ao mundo ao redor, o isolamento se torna inteiramente insuportável. Isso pode acontecer em um mundo cujos principais valores são ditados pelo trabalho, isto é, onde todas as atividades humanas se resumem em trabalhar. [...] O homem isolado que perdeu o seu lugar no terreno político da ação é também abandonado pelo mundo das coisas, quando já não é mais reconhecido como *homo faber*, mas tratado como *animal laborans* cujo necessário ‘metabolismo com a natureza’ não é do interesse de ninguém.” (ARENDR, 2012, p. 633-634).

Aquilo que Arendt pensa, portanto, a partir da imagem do *homo faber* é, verdadeiramente, a imensidão do pro-duzir que caracteriza o homem enquanto aquele que *empreende* um mundo. Heidegger manteve essa proximidade presente e, por esse motivo, Benedito Nunes (1999, p. 21) pôde ver em *A Origem da Obra de Arte*, o “fragmento da interpretação da era moderna”. A *Poiesis* com letra maiúscula de Heidegger é um pro-duzir que corresponde à verdade do Ser e que, na tradição metafísica, pensada por ele como *esquecimento do Ser* e levado a cabo pelo projeto moderno, permanece ainda impensada. O *extra-ordinário* que se dá na arte e na poesia é, justamente, a retomada da correspondência entre *poiesis* e Ser e, exatamente por esse motivo, a obra é o *pôr-em-obra da verdade*. Por ser a arte em correlação com o pensamento, repousa a possibilidade de que algo assim como o Ser, venha à abertura da palavra da poesia e da arte. Em certo sentido, a essência da arte que, para Heidegger repousa no que conduz o fazer artístico, a *poiesis*, é a dimensão sempre aberta, ainda não tematizada, que pode verter à palavra e conduzir o fazer. No produzir artístico, na *poiesis*, o Ser se abre e mantém de maneira inaugural. O pro-duzir artístico não é o produzir habitual, não por não ser ele mesmo, uma técnica e um saber, mas por ser orientado por uma outra *origem*. É na distinção dessa origem, que repousa a *origem* da obra de arte.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o pensamento de Heidegger se voltou para a tradição e para a memória do trajeto do Ocidente, no que tange a arte, esses esforços não foram diferentes, mas, caminharam na direção de manter, sempre atualizada, a tarefa e as possibilidades positivas que se desdobraram nesse percurso histórico. O conceito de *destruição* que Heidegger procurou aplicar à metafísica e que compreendeu como *esquecimento do ser*, não é um abandono, mas efetivamente, um pôr em prática. Na tarefa de destruição dos conceitos enrijecidos, encontra-se um pensamento que precisa sempre atravessar o percurso e com ele confrontar-se. Nesse sentido, o que Heidegger procura demonstrar é que, *destruição*, é um pôr em prática que procura restituir à vida, aquilo que se cristalizou entre conceitos para, uma vez mais, deixar que se mostrem como um acontecimento concreto que dá, ao homem, caminhos para habitar. A fenomenologia e a hermenêutica se confundem, por essa perspectiva, entre as noções de método e de tarefa. Os meios do pensamento são atravessados e orientados, desde o princípio, pela abertura do *Dasein* e sua constituição, compreendida como *ser-no-mundo*. Assim, é com esse horizonte em que nos deparamos ao fim da presente pesquisa, uma vez que o entrelaçamento entre pensamento e arte é uma paragem obrigatória para a filosofia de Heidegger. Ela oferece a recolocação do mundo como horizonte de nossas vidas e, junto disso, como tarefa comum para a construção de um diálogo no qual, desde o nascimento, já estamos inseridos. A arte é, portanto, fundamentalmente pensada enquanto diálogo. A *poiesis* de Heidegger, a *Dichtung*, é um dizer que orienta um fazer e, não simplesmente uma atividade, uma habilidade. Ela é um *saber*. A arte é capaz de fundar história na medida em que é a transcrição desse diálogo. A *poiesis* é, portanto, um dizer inaugural que solicita, aos partícipes, a travessia plena do Ser.

Dessa maneira, a *poiesis* é pensada por Heidegger com extrema abrangência. Ela é o modo fundamental de operar o Ser no mundo. A tarefa e a condição humana implicam “esse ter de empreender” e, por isso, *poiesis* é toda e qualquer forma de produzir e motivo pelo qual, segundo Hölderlin, poeticamente o homem habita esta terra. Para Heidegger, a arte é, portanto, esse verter do Ser e por ele ser orientado. É nessa distinção que se dá a separação entre o produzir habitual e técnico dominante no

Ocidente e o produzir artístico orientado pela escuta do Ser que vem à palavra. Para Heidegger, é pela poesia da linguagem que, inicialmente, se dá essa abertura do ser e, por isso talvez, o filósofo tenha dedicado grande esforço à leitura e interpretação dos poetas. Não somente Hölderlin, mas, também, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Georg Trakl, Goethe e Novalis. Para o pensamento de Heidegger, toda arte é *poesia*.

Dessa maneira, deparamo-nos com a necessidade de re colocação da pergunta pela arte em oposição ao domínio da estética e da noção de verdade moderna. A problematização orientada a partir da contribuição de Heidegger para o pensamento da arte é voltada para um movimento de retomada da experiência concreta e da liberação da arte do encapsulamento e enrijecimento dessa conceptualidade. Essa tarefa é pensada a partir da retomada do conceito de *poiesis* enquanto um acontecimento da verdade que não se esgota e nem se origina, como simples consciência. A verdade da arte é um indicativo que precisa ser sempre atravessado e, nesse sentido, enquanto acontecimento da verdade, enquanto *aletheia* e abertura do Ser, a arte é sempre atualização e presentificação do *mundo*. Com base nessa conclusão, se pode pensar em algo assim como ser *contemporâneo*.

Contemporâneo é, portanto, uma possibilidade e não o signo de nosso tempo. É a pertinência do presente em curso. Toda obra de arte, enquanto ainda for obra é, por essa perspectiva, contemporânea. Se a obra deixa de ser pertinente ao mundo, ela deixa de ser igualmente obra, sendo degradada ao caráter de mera coisa. Para nossa pesquisa, a problematização dessa questão procurou demonstrar que não há, na consciência, um processo de superação da história e, nem a história pode ser compreendida como estágios de superação. O mesmo é verdade para a arte. Não há arte do passado como defende Kosuth e, muito menos, um tipo de arte que possa reivindicar para si mesma, um perpétuo presente. A obra de arte é fundação e instauração de *mundo* e, com isso, *pertinente* enquanto ainda for a vigência de um diálogo. A arte de nosso tempo não é mais ou menos arte ao preencher um conjunto de critérios ou ao enquadrar-se em um sistema de definições. A obra de arte é esse rasgo em que o mundo, *munda*, é isso que pretende nos ensinar Heidegger. A obra de Homero ou os sonetos de Shakespeare são para nós contemporâneas conquanto podem, ainda, na autonomia de sua presença, ser conosco, diálogo. Esse “estado de atualização” da obra é exatamente o *pôr-se em obra da verdade* pensada por Heidegger e, igualmente, o motivo pelo qual a obra é, ela mesma, pensada pelo filósofo enquanto *physis* e *ousia*. Toda arte anterior ao nosso

tempo é ainda nossa, na medida em que, o mundo nela instaurada é, ainda, o nosso. Um diálogo inesgotável ao qual sempre podemos recorrer e com o qual sempre temos algo a aprender. Compreender a leitura de Heidegger a respeito das artes é compreender essa relação e, perceber na arte, um caminho aberto para pensar e deixar ser.

Heidegger tem em vista esse horizonte e, nos parece claro que, com o avanço da modernidade, a abordagem heideggeriana fornece alternativas para pensar a arte a partir de uma proximidade com a dimensão social e política, bem como fornecer alternativas ao pensamento calculador que tende a remover a dimensão coletiva das tarefas de nossas vidas. O ponto de partida do pensamento e da arte é, também nesse sentido, o mesmo. Na abordagem de Heidegger, se encontra inegavelmente uma perspectiva que prima pela dimensão comum e não pela arte compreendida como linguagem especializada e objeto de galerias e museus. A arte nesse sentido é possibilidade de aproximar, celebrar, rememorar. Assim, para a presente pesquisa, foi fundamental, portanto, transcorrer a análise dos conceitos ontológicos radicalizados na hermenêutica de *Ser e Tempo*. Isso porque, é por meio dessa determinação que podemos pensar a verdade enquanto acontecimento e o fenômeno do mundo enquanto instância da abertura que constitui o *Dasein* e que prescreve a possibilidade de compreender. O mundo para Heidegger é, conforme a determinação ontológica do *Dasein* em *Ser e Tempo*, o horizonte de todo *cuidado* humano e, a arte constitui, para essa tarefa, algo de essencial. Vale mesmo pensar se a arte não é, em verdade, o principal desses meios de *cuidado*. Portanto, a presente dissertação procurou manter-se junto aos limites impostos à pesquisa. No pensamento de Heidegger, a arte é um *medium* de relações. Ela é abertura e diálogo e, sobretudo, *cuidado* com o mundo, com a palavra e conosco e, em verdade, aquela que resguarda o mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Santa Catarina, Argos. 2009.

_____. *O Homem sem Conteúdo*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autentica. 2012.

ANSELMO. *Proslógio*. São Paulo: Abril Cultural. 2000.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia de Bolso: 2008.

_____. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia de Bolso. 2012

ARISTÓTELES. *Poética*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34. 2015.

AUBENQUE, Pierre. *O Problema do Ser em Aristóteles*. 1ª ed. São Paulo: Paulus. 2012.

BERGMANN, Gustav. *The Review of Metaphysics Vol. 5, No. 3*. Pennsylvania: Philosophy Education Society Inc. 1952.

BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

_____. *Páginas de filosofia da Arte*. 1ª ed. Rio de Janeiro: UAPÊ. 1998.

_____ (org). *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix. 2002.

_____; PAZ, Gaspar (org). *Temas de Filosofia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2015.

CASTRO, Manuel Antônio de (org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2004.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história*. 1ª ed. São Paulo: Odysseus Editora. 2006.

DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press. 1996.

DESCARTES, René. *Meditações Cartesianas* (Coleção Os Pensadores - Descartes). São Paulo: Abril Cultural. 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devolver uma imagem*, In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a Imagem*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2015.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the end of the century*. Massachusetts: The MIT Press. 1996.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em retrospectiva*. Petrópolis: Editora Vozes. 2009.

_____. *Husserl – Hegel – Heidegger*. Petrópolis: Editora Vozes. 2012.

_____. *Verdade e método I - traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco. 2014.

GREAVES, Tom. *Heidegger*. São Paulo: Penso Editora. 2010.

GREENBERG, Clement. *A Pintura Moderna*. In: BATTOCK, Gregory (org). *A Nova Arte*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2013.

GUIGNON, Charles. *The Cambridge Companion to Heidegger*. 7ª ed. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.

HABERMAS, Jürgen. *A ética da discussão e a questão da verdade*. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: O Belo na Arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural. 1979.

_____. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Éditions Gallimard. 1980.

_____. *Introdução a metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1987.

_____. *O Conceito de Tempo*. In: Cadernos de Tradução, nº 2. São Paulo: USP. 1997(a).

_____. *Escritos Políticos*. Lisboa: Instituto Piaget. 1997(b).

_____. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.

_____. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco. 2003.

_____. *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget. 2004.

_____. *Os Conceitos Fundamentais da Metafísica – Mundo, finitude, Solidão*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006(a).

_____. *Que é isto – A filosofia? Identidade e diferença*. Petrópolis: Editora Vozes. 2006(b).

_____. *Ser e Verdade*. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes. 2007(a).

_____. *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70. 2007(b).

_____. *Ser e Tempo*. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco. 2008(a).

_____. *Marcas do Caminho*. Petrópolis: Editora Vozes. 2008(b).

_____. *Parmênides*. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista. Editora Universitária São Francisco. 2008(c).

_____. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70. 2010(a).

_____. *Fenomenologia da vida religiosa*. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista. Editora Universitária São Francisco. 2010(b).

_____. *Interpretações fenomenológicas sobre Aristóteles*. Petrópolis: Editora Vozes. 2011.

_____. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes; Campinas: Editora Unicamp. 2012(a).

_____. *Ontologia (Hermenêutica da faticidade)*. Petrópolis. Editora Vozes. 2012(b).

_____. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista. Editora Universitária São Francisco. 2012(c).

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2009.

JAEGER, Werner. *Aristóteles*. Madri: Fondo de Cultura Económica. 1993.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 3ª ed. São Paulo: Forense Universitária. 2012.

KOSUTH, Joseph. *Art after Philosophy and After*. 1ª ed. Massachusetts: The MIT Press. 1993.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar II*. Petrópolis: Editora Vozes. 1992.

MATOS, Olgária. *Contemporaneidades*. São Paulo: Lazuli Editora. 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2011.

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. (Coleção Os Pensadores – Nietzsche). São Paulo: Editora Nova Cultural. 1999.

_____. *O Anticristo*. 1ª ed. São Paulo: Martin Claret. 2014.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: O pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1999.

_____. *Heidegger e Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 2002.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The ideology of the gallery Space*. São Francisco: Lapis Press. 1999.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Desafios da crítica na era dos museus*. in: *Gosto, interpretação e crítica*. DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Virginia; (org). Belo Horizonte: Relicário Edições. 2014(a).

_____. *Sobre Heidegger e a desestetização das artes*. Rio de Janeiro: Revista Viso, 15. 2014(b).

PESSOA, Fernando Mendes. *Verdade, liberdade e destino no pensamento de M. Heidegger*. 1ª ed. São Paulo: Chiado Editora. 2017.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Editora 34. 2016.

RICOEUR, Paul. *A crítica e a convicção*. Lisboa: Edições 70, 2009.

RORTY, Richard (org). *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. 2ª ed. Londres: The University of Chicago Press. 1992.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger – Um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. São Paulo: Geração Editorial. 2000.

TILLICH, Paul. *Teologia Sistemática*. São Paulo: Sinodal Paulinas. 1987.